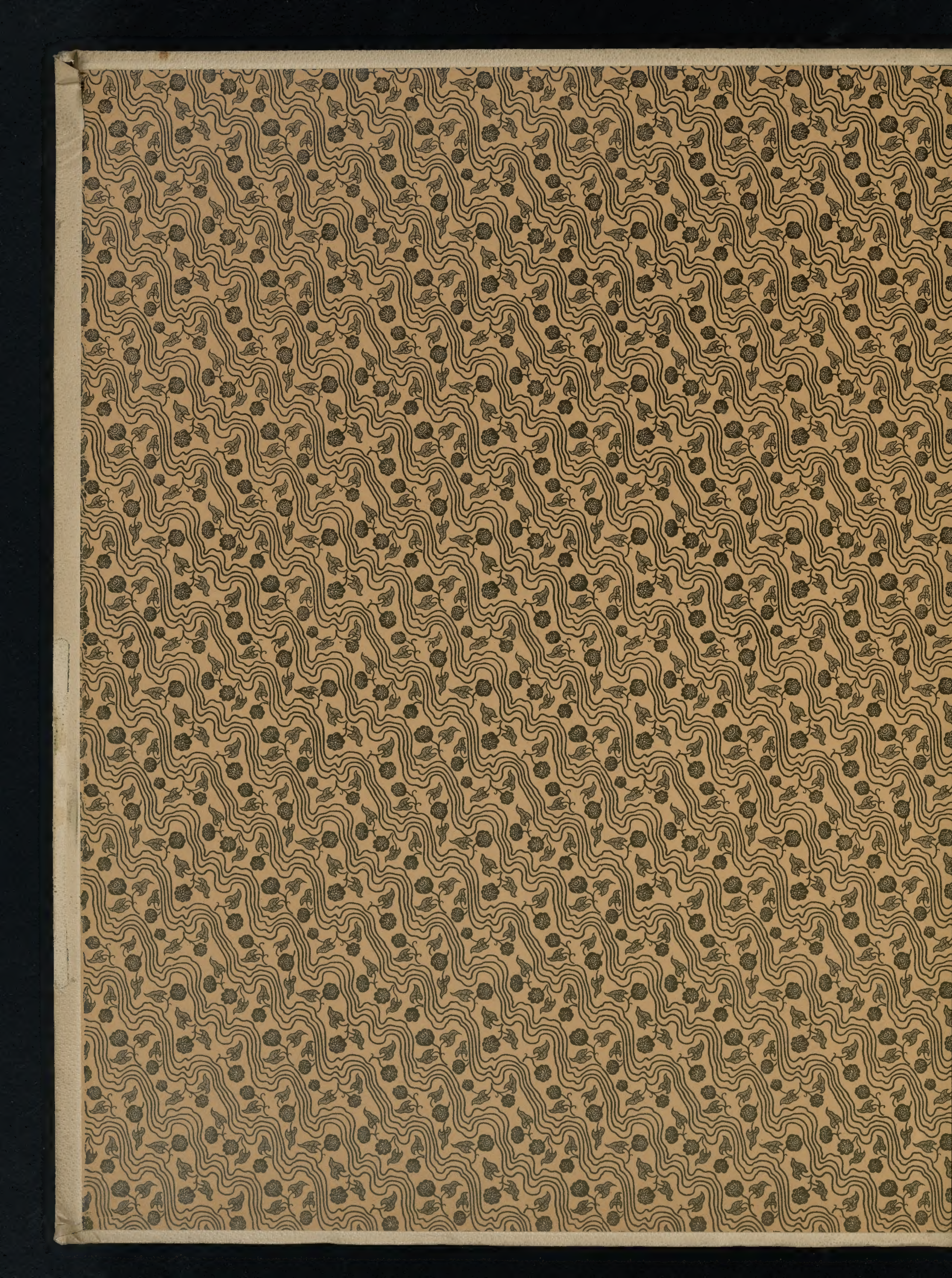
DIE THEATER WIEN'S.







DIE
THEATER WIENS.

ZWEITER BAND.

ZWEITER HALBBAND.

ZWEITER TEIL.



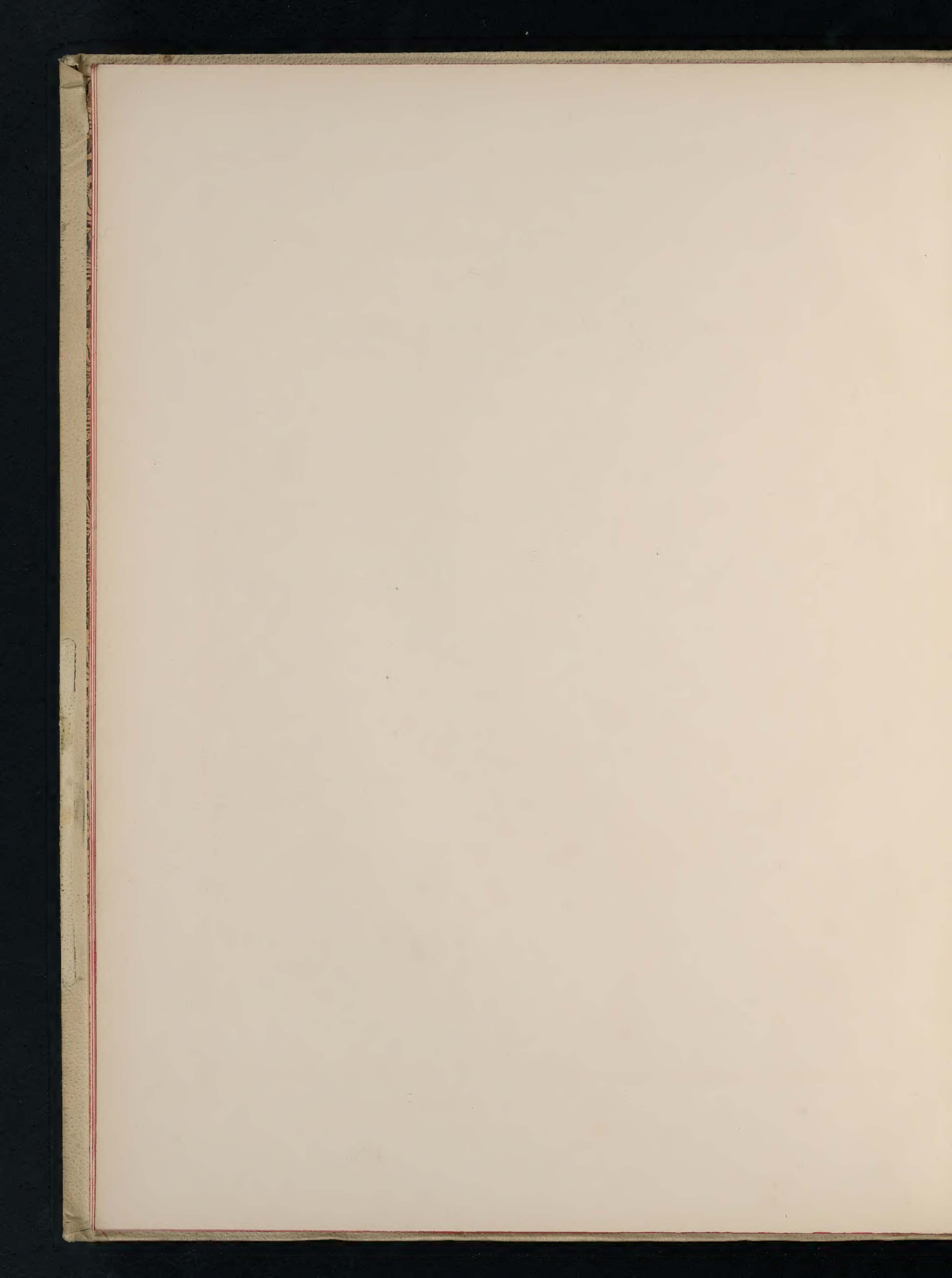
WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
1906.

AUS DER KAISERL. KÖNIGL. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

DAS

K. K. HOFBURGTHEATER

SEIT SEINER BEGRÜNDUNG.



INHALT DES ZWEITEN BANDES.

ZWEITER HALBBAND. II.

TEXT:

Von *Alexander von Weilen.*

ABBILDUNGEN IM TEXT:

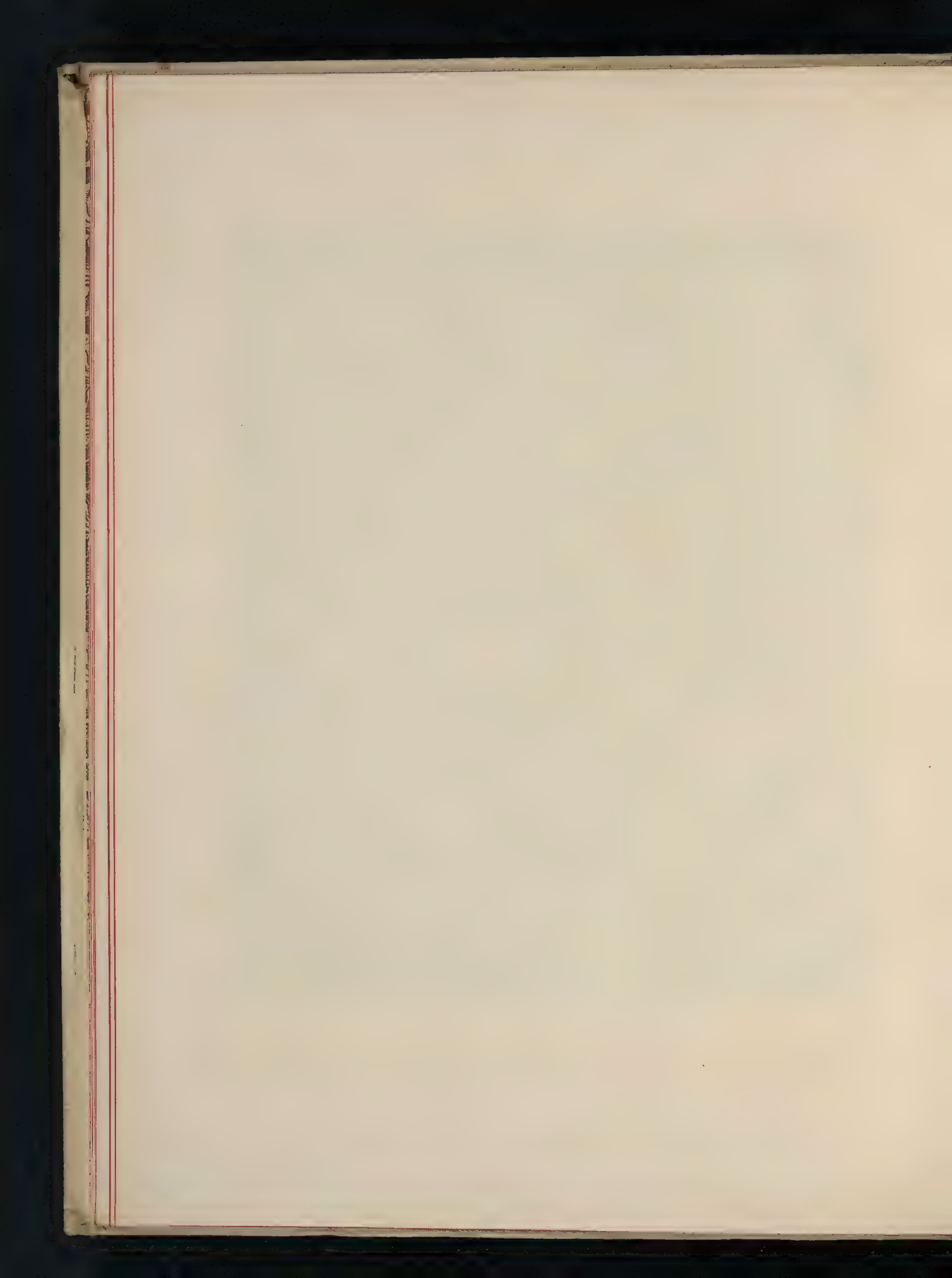
Titel- und Schlußvignetten sowie Initial-Zeichnungen von Otto Friedrich.

KUNSTBEILAGEN AUSZER TEXT:





MAXIMILIAN KORN



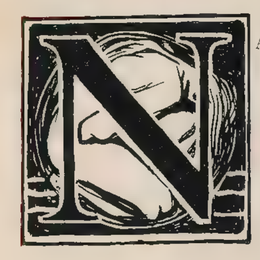


I. KAPITEL.

JOSEF SCHREYVOGEL.

1814–1832.

1. DIE LETZTEN JAHRE DER DIREKTION PALFFY 1814—1817.



NACH den wilden Kriegsstürmen der Franzosenzeit schien das zweite Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts für Österreich eine Aera ruhigen, behaglichen Genusses bringen zu wollen. Was Politik und Staatskunst vermochte, über innere und äußere Wirren hinwegzutäuschen, wurde aufgeboten, in einem noch heute in Kunst und Literatur nachleuchtenden Glanze erstrahlte jene zaubervolle Epoche des Wiener Kongresses, welche dem sogenannten »Vormärz« das prunkvollste Präludium lieferte. Die Feste, welche den Großen aller Nationen und Reiche dargebracht wurden, feierte das Volk mit; auch nachdem der Anlaß des Jubels schon längst verschwunden war, ließ man sich's in Wien gar wohl sein und tat sich gütlich, unbekümmert um höhere wohlberechtigte Bedenken. Alles beim Alten zu lassen, scharf an den Grenzpfählen nach kühnen Eindringlingen zu vigilieren — das war das »System« Metternichs, das auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens zur strengsten Durchführung kam. Wie jede literarische und geistige Entwickelung dabei lahmgelegt wurde, wie die Zensur, die Graf Sedlnitzky ganz im Geiste seines Herrn führte, nicht nur veröffentlichte Werke vernichtete, sondern selbst ungeborene Kinder im Mutterschoß erstickte, das haben zähneknirschend und klagend die wenigen freien Geister, die in dieser Zeit erstanden sind, ihren Tagebüchern und intimen Briefen anvertraut, und, wie Grillparzer, es später tief beklagt, dieses Land »halb ein Capua, halb eine Frohnfeste der Seele« nicht verlassen zu haben. Zahlreiche Schriftsteller haben die furchtbare Herrschaft des starren Absolutismus und seine Konsequenzen geschildert und mit haarsträubenden Beispielen belegt, die Folgen der geistigen Abgeschlossenheit Österreichs und des tatlosen Quietismus seiner literarischen Vertreter wurden vielfach beleuchtet — allen diesen berechtigten Angriffen gegenüber darf aber gerade hier der eine Gewinn nicht unterschätzt werden, welchen die so drakonisch durchgeführte Bevormundung zur Folge hatte: unendlich eng war der Kreis gezogen, in dem sich Literatur und Kunst zu bewegen hatte — doch innerhalb desselben war man freier als je zuvor. Dadurch gewann besonders das Theater, auf das sich das Interesse ganz einseitig konzentrierte; da man es sorgsam vermeiden mußte, gefährliche Fragen auch nur zu streifen, lernte man das rein Künstlerische in Werk und Darstellung voll aufnehmen. So wurde Wien erst in dieser Zeit zur Theaterstadt im vollsten Sinne des Wortes, mit allen Fehlern von Beschränktheit und Kulissenklatsch, aber auch mit einem ausgeprägten künstlerischen Verständnisse, mit echter, wenngleich gelegentlich lächerlicher Begeisterungsfähigkeit. Zeigt sich der echte Dramatiker darin, wie es ihm gelingt, seiner Form Herr zu werden, so hatte der österreichische Bühnendichter im Siege über äußere Hemmnisse noch eine weitere Gelegenheit, seine Kraft zu beweisen. So ersteht eine ganz

spezifisch österreichisch-dramatische Kunst: die Helden sind keine trotzigen Kämpfer, dafür wird ihre Innerlichkeit in einer bisher ungeahnten Weise entwickelt; während sie sich nach außen zur Stille bescheiden, ringen sie sich zum Frieden in der stillen Brust durch. Taucht so der eine Dichter in neue Tiefen der menschlichen Seele, so weiß der andere seine Gestalten in dem Kreise, der ihn umgibt, zu suchen, aus ihren Gesprächen klingt bei aller scheinbaren Harmlosigkeit der Geist eines kommenden protestierenden Geschlechtes. Aber immer wird doch die Hauptsache die freie, absichtslose Betätigung der Phantasie sein, die nur um ihrer selbst willen schafft. So sind unsere heimischen Klassiker Grillparzer, Raimund, Bauernfeld emporgewachsen,[1] so wurde die Wiener Volksbühne zu einer ganz einzig dastehenden individuellen Theaterschöpfung, so ist auch das Burgtheater zur National- und Weltbühne zugleich aufgestiegen.

Die Theaterlust der Wiener war im stetigen Anwachsen begriffen, obwohl die wirtschaftlichen Verhältnisse sich von Jahr zu Jahr verschlechterten. Jede Bühne hatte ihr eigenes Publikum, und nur selten verirrte sich der Habitué des Leopoldstädter Theaters in den fremden Bezirk des Hoftheaters. Daher kommt es, daß nicht nur dieselben Stücke an verschiedenen Bühnen gleichzeitig gegeben werden konnten, sondern daß auch die Schauspieler des einen Theaters, wenn sie auf einem anderen spielten, eine ganz neue, oft wesentlich abweichende Beurteilung erfuhren. Schon dies machte die immer wieder versuchte Verquickung des Hoftheaters und des Theaters an der Wien recht mißlich. Und das Publikum des Burgtheaters wird immer wehleidiger gegen echte Tragik, es bevorzugt rührselig matte Abschlüsse. So müssen manche Katastrophen diesem Hange der Zuschauer aufgeopfert werden. Dagegen liebt man Spektakelstücke mit starken Effekten, eine Zeit lang herrscht auch die Mode der Schicksalstragödie, um sich aber schnell zu überleben. Was die Wiener im Trauerspiele wünschen, sagt die »Abendzeitung« 1817: »eine unglückliche verfolgte Hauptperson, herzzerquetschende Szenen, ohrenzerreissendes Brüllen und Tyraden in sogenannten freyen Versen, einen Tyrannen, einen Stummen, einen Hund, oder wie sonst die Vehikel alle heißen mögen, welche Thränen in Strömen entlocken.« Der Zuschauer ist mit seinem Urteile schnell fertig: rasche Auffassung und liebenswürdige Naivetät sind ihm eigen, aber dafür kann auch gelegentlich ein mißverständliches oberflächliches Urteil über bedeutende Werke und Persönlichkeiten leichthin den Stab brechen. Wien verstand es, sich ganz dem Dichter und seinen Intentionen hinzugeben: so sah es über Mängel der Szenerie und Ausstattung[2] leicht hinweg, es übte keine Kritik an seinen Lieblingen und zog sie, selbst wenn sie alt geworden, den neuen unbekannten Erscheinungen vor. So war es konservativ, wie der Staat selbst, es hielt fest an seinen bewährten älteren Stücken, so sehr man auch nach Neuigkeiten schrie. Ein Reisender wie Atterbom[3] tadelt 1819 an den Wienern die »grenzenlose Genügsamkeit und Zufriedenheit mit allem, was man ihnen gibt«.

Was dieses Publikum zu sehen bekam, hatte Polizeiminister Graf Sedlnitzky, der dem Theater die größte Aufmerksamkeit schenkte, auf das Vorsichtigste durchsiebt. Zahllos sind die Anekdoten aus der Geschichte der Zensur des Vormärz, und der Verlauf dieser Darstellung wird sie noch erklecklich vermehren. Ernsten deutschen Stücken ist der Weg nahezu verrammelt. Ein königlicher Bastard, kirchliche Zeremonien u. s. w. genügen schon, ein Werk vollkommen unmöglich zu machen; was erscheint, erfährt die eingreifendsten Abänderungen, oft noch nach der ersten Aufführung. Erzählt doch die Legende, daß Kaiser Franz sich bei einer Lustspielpremière im Burgtheater sehr gefreut habe, das Stück noch in dieser Gestalt gesehen zu haben, morgen werde die Zensur schon das Beste herausgestrichen haben.[4] Daran, daß der Zensor schon in den harmlosesten Wendungen Bedenkliches vermutete, war allerdings das

---

[1] Besonders berücksichtigenswert sind die Ausführungen Glossys in seinen Aufsätzen über Anastasius Grün (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft XI, 108 ff.) und Hormayr (ebenda XII, 212 ff.) und die Einleitung zur Grillparzer Ausgabe von Sauer und von Minor.

[2] Vgl. H. Anschütz, Erinnerungen (Universal-Bibliothek Bd. 4108—4110) S. 178, 186.

[3] Aufzeichnungen 1867, S. 253 ff.

[4] Vgl. Hebbels Bemerkungen über diese Anekdote (Werners Ausgabe X, 314 f.).

Publikum selbst mitschuldig, das von einer wahren Anspielungswut besessen war. Dadurch wurde nichts schwerer geschädigt als das historische vaterländische Trauerspiel, das nach den früher gekennzeichneten bescheidenen Anfängen nun völlig brach liegt.[1] Die Briefe Hormayrs machen nachdrücklich auf diesen Übelstand aufmerksam, der selbst Collins antike Dramen in einfältige Deutungen hineinzog.[2] Staat und Zuschauer fühlten sich am wohlsten bei den harmlosen Schau- und Lustspielen, die bereits zur künstlerischen Domäne des Burgtheaters geworden waren.

Den Neigungen des Publikums, wie den Vorschriften der Zensur war auch die Kritik blindlings unterworfen. Noch argwöhnischer als früher wacht das Auge des Gesetzes über die kleinste Theaternotiz der in- wie ausländischen Blätter, speziell über die Hofbühnen verlautbart selten mehr als das



Johann Ludwig Deinhardstein.

nichtssagendste Lob. »Unsere Hofschauspieler sind zwar alle sehr brav,« fängt gelegentlich so ein Hymnus in der »Theater-Zeitung« an; ein neues Mitglied des Burgtheaters, Costenoble, ist einmal sehr verwundert, einen älteren Kollegen nicht gepriesen zu finden: »Endlich tadelt einmal ein Rezensent, das ist was Seltenes; denn gewöhnlich sind die Hofschauspieler alle ohne Fehl.« Auf diese Weise wird die Kritik völlig bedeutungslos; was ab und zu in auswärtigen Blättern durchschlüpft, zeigt eine rein persönliche Gehässigkeit und parteilichste Beurteilung; waren doch die betriebsamsten Korrespondenten wie Castelli, Kurländer und Deinhardstein auch die eifrigsten Lieferanten der Theaterware. Viel Besseres als die wahrhaft elende »Theater-Zeitung« und der höchst ungleichartig geführte »Sammler« schien die neue 1816 ins Leben tretende »Wiener Moden-Zeitung« (später »Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur,

[1] »Die unglückselige Wut der Beziehungen und Anspielungen hat beynahe jedes nationale Streben von der Bühne verbannt. Wer sich der dramatischen Dichtung widmet, flieht die vaterländischen Gegenstände nicht viel weniger als die Pest.« Morgenblatt 1819, N. 63.

[2] Siehe Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft XII, 224, 265, 309, 330.

Theater und Mode« betitelt) zu versprechen,[1] zumal solange sie den vielgenannten und berüchtigten Wilhelm Hebenstreit zum Redakteur hatte. So sehr man die Anklagen, die Schreyvogel und Grillparzer gegen diesen »Fliegengott« erhoben, als berechtigt erkennen muß,[2] er bleibt doch das einzige journalistische Talent dieser armen Zeit, und wurde zu manchen seiner kritischen Ausschreitungen nur durch die systematischen Verfolgungen, denen er von Seite der Machthaber ausgesetzt war, gedrängt. Welch ein Unding ist es überhaupt, wenn ein Mann wie Schreyvogel, der Theatersekretär, zum Zensor der kritischen Urteile über das Burgtheater berufen wird, ein Richter in seiner eigenen Sache! Der Geist eines unbeugsamen Absolutismus herrscht auch auf diesem Gebiete. Was der Regierung genehm war, zeigt Metternichs literarische Neuschöpfung: die »Wiener Jahrbücher«, die den weithin leuchtenden Beweis für das geistige Leben Österreichs erbringen sollen — mit großen Aufsätzen über die Geschichte des Orients und die Literatur Spaniens.

Über alle Hemmnisse siegte die nicht zu dämmende Lust an dem Schauspiele in jeglicher Gestalt:

»Freylich ist keine Stadt in Deutschland, wo die Theater so gestellt werden könnten, wie hier; und dies sogar unserem Gelde zum Trotz, das übrigens für jetzt eine ungeheure Schwierigkeit bey einer solchen Unternehmung ausmacht. Wir haben ein Publikum für das Beste, was die Kunst leisten kann, und ebensowohl für das Schlechteste, womit uns die Mode heimsucht. Die Theater sind voll bey Stücken, die fünfzigmal gegeben sind, in der einfachsten Tragödie, wie in dem feinsten Lustspiele, wie in der lokalen Posse.«

Der diese Worte niederschrieb, ist derjenige Mann, dem es beschieden war, das Wiener Hoftheater durch mehr als siebzehn Jahre, nicht als wohlbestallter Direktor, sondern nur in der bescheidenen Stellung eines Theatersekretärs, unter den schwierigsten äußeren und inneren Verhältnissen zu immer größeren künstlerischen Leistungen emporzuführen: Josef Schreyvogel.[3]

Schreyvogel ist weder ein Himmelstürmer, noch ein Revolutionär, der mit eiserner Faust in die Zügel greift, mit wildem Zurufe das Gespann antreibt und den Thespiskarren in ungestümer Eile dahinjagen läßt; mit vorsichtiger Hand leitet er ihn an allen gefährlichen Abstürzen vorbei, er macht gelegentlich Halt, um auszuruhen, Hindernisse, die sich in den Weg stellen, umgeht er oft mit starken Ausbiegungen, um endlich doch an dem erwünschten Ziele zu stehen. Er ist eine Gestalt aus dem Zeitalter Metternichs, nicht aus den stürmischen Märztagen. Die Politik des Temporisierens, welche der Staat verfolgte, war auch die seinige auf dem Gebiete des Theaterwesens: einen »dramatischen Fabius Cunctator« hat ihn Bauernfeld genannt. Eine andere Natur wäre bereits in ihren ersten kühnen Versuchen gescheitert. Daß er ein echter Alt-Österreicher war, der nie mehr geben wollte, als er konnte, darin liegt seine Größe.

Äußere Umstände waren es, die ihn dem Theater, von dem er sich gänzlich abgekehrt hatte, wieder zuführten. Sein »Kunst- und Industriekomptoir«, in das er so viel geistige und materielle Kraft gelegt, hatte ihn nicht nur dem finanziellen Abgrunde nahe gebracht, sondern auch das Gleichgewicht seiner Seele und seines Verstandes in krankhafte Störungen versetzt. Er flüchtete sich von den stürmenden Sorgen des Lebens in das ruhige Reich der Betrachtung und labte sich an der süßen Milch einer moralisch-ethischen Philosophie, die innere Durchbildung und Vervollkommnung seines Menschen als höchstes Ziel betrachtend. Er hatte noch oft Grund, auf sich selbst ungehalten zu werden: eine maßlose Heftigkeit, die in seinen überreizten Nerven ihren Ursprung hat, blieb ihm zeitlebens eigen und hat ihm manche bittere Stunde der Reue bereitet. Schon hatte er sich ganz für ein beschauliches

[1] Siehe den Aufsatz A. Schlossars in der Zeitschrift für Bücherfreunde V, 464 ff.

[2] Siehe Grillparzer Briefe und Tagebücher herg. v. Glossy und Sauer 2, 159.

[3] Die Güte des Herrn Regierungsrats Dr. Karl Glossy ermöglicht es mir, die »Tagebücher« noch vor ihrer Veröffentlichung durch die Gesellschaft für Theatergeschichte in den Aushängebogen zu benützen. (Vgl. auch Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft I, 315 ff.) Ihm verdanke ich auch das Briefbuch Schreyvogels aus dem Besitze A. Sauers, der daraus Mitteilungen gemacht hat, die jetzt in seinen »Gesammelten Reden und Aufsätzen« S. 81—101 zu finden sind. Seine Briefe an Böttiger sind durch H. A. Lier mitgeteilt in der Neuen Freien Presse Nr. 6787 f. Die Briefe Böttigers stehen in Kuhs: »Zwei Dichter Österreichs« S. 253 ff. Briefe an Kotzebue, Müllner, Houwald in Frankls Sonntagsblättern 1847, S. 154 ff.





SIEGFRIED GOTTHELF KOCH
ALS ABBÉ DE L'ÉPÉE

Leben, das ernste, gediegene schriftstellerische Arbeit verschönern sollte, vorbereitet, da traf ihn der Ruf Palffys zu einer Tätigkeit, welche die ganze aktive Kraft eines Menschen, die unermüdlichste Umsicht und Geistesgegenwart forderte.

Was ihn verführerisch lockt, ist die materielle Versorgung, die allerdings für den Augenblick nicht übermäßig glänzend war, aber Besseres für die Zukunft versprach. »Mein Herz ist ganz entgegen!« sagt er sich zunächst selbst und trauert um seine liebe »philosophische Ruhe«, die er verloren sieht. Er hat kaum zugesagt, so bereut er schon seinen Entschluß; frohe Hoffnungen wechseln sprunghaft mit jähen Enttäuschungen, bald fühlt er sich glücklich, im Stillen zu wirken, bald verlangt er öffentliche Anerkennung. Es liegt wohl in seiner grüblerischen Natur, daß er schwer mit sich zufrieden ist, sich über sein Verhältnis zu den Vorgesetzten immer neue Skrupel macht und unsicher ist in seiner Beurteilung der für ihn maßgebenden Persönlichkeiten — aber die Hauptschuld tragen doch die zerrütteten Verhältnisse, denen das Hoftheater unter der Leitung Palffys verfallen war.

Daß man die Theater wieder unter die Leitung dieses finanziell so ungesicherten Unternehmers gestellt hatte, war nur Ausfluß der Verlegenheit gewesen. Und dieser, die Abneigung des Hofes, die Theater wieder zu übernehmen, wohl erkennend, überbietet sich in immer erneuten Forderungen.

Schon im August 1814 erklärt er, daß die Direktion bei der Übernahme eine Schuldenlast von 130.000 Gulden und ein Defizit von zirka 70.000 Gulden für das laufende Jahr vorgefunden. Ein »fehlerhaftes Pachtungssystem und das Mißverhältnis zwischen Einnahmen und Ausgaben« habe die Theater gänzlich zugrunde gerichtet, er fordert ausgiebige Unterstützung von Seite des Hofes. Er wendet sich an die Kommission, welche zur Beratung über den Zustand der Hoftheater eingesetzt worden, und schildert, wie er dem völligen Ruin gegenüberstehe. Er betont die sichtlichen Mängel der Hoftheater, die mit Recht vom Publikum immer mehr gegen die Privatbühnen vernachlässigt werden. Die Festvorstellungen während der Kongreßzeit stürzen ihn in Auslagen und hindern die Bildung eines festen Repertoires. Die Vergütungen von Seite des Hofes sind nur ungenügend. Durch Unterstützung Stadions, des einzigen Mannes, dessen Kunstverständnis auch Grillparzer noch mit Dank anerkennen muß, gelingt es 1815 vom Kaiser wenigstens einen größeren Zuschuß in der Höhe von 48.000 Gulden zu erhalten. Hilfeflehend wenden sich am 17. Oktober 1815 auch die Schauspieler an Seine Majestät: »Wir leiden aufs Neue an dem Unglücke einer Pachtung unverschuldet übergeben worden zu seyn, der es bey allem guten Willen an Mitteln gebricht, selbst bey den aufs Möglichste gesteigerten Einnahmen die Besoldungen nach dem Verhältnisse zu erhöhen, als der Verlust des Papiergeldes die Theuerung der Gegenstände erhöht hat.« Schon am 2. Februar stellte Palffy den Alternativantrag, entweder ihn ausgiebig zu unterstützen oder den Pachtkontrakt gänzlich abzulösen. Der Kaiser bewilligt ihm vom 1. November ab einen jährlichen Zuschuß von 30.000 Gulden, eine einmalige Entschädigung von 40.000 Gulden, sowie ein größeres, zwei Jahre hindurch unverzinsliches Darlehen für das Theater an der Wien. Palffy erwidert kategorisch: »Ich habe bisher immer um die Erhebung der Hoftheater-Direktion zu einem Hofdienste gebeten, weil ich meiner Überzeugung nach diese ehrenvolle Auszeichnung für wohltätig auf die Theaterleitung wirkend hielt . . . Bey der Stimmung aber, die in Ansehung meiner Hoftheaterverwaltung gegenwärtig besteht, bey dem höchst traurigen Umstande, daß sogar durch die seit Jahren von mir vorhergesagte und leider eingetretene Zahlungsunfähigkeit der Hoftheatercassa das Hoftheater-Personal zur Klage gegen mich aufgemuntert worden ist, muß aller Diensteifer und Subordinazion ungeachtet aller Wohltaten, die ich beynahe jedem aus dem Personale erwiesen habe, sich mindern, ich nehme daher diese Punkte, nämlich den Wunsch der Fortdauer der Hoftheater-Direktion nebst Erhebung derselben zum Hofdienst ehrfurchtsvollst zurück. Als Vater eines jeden theuren Untertans und als einem der größten Rechts-Männer unserer Zeit lege ich Eurer Majestät aber die gehorsamste Bemerkung an das väterliche Herz, ob es billig ist, mir Schuld an dem gegenwärtigen Defizit zu geben . . . . Da es Euerer Majestät Weisheit unmöglich entgehen kann, daß mein Unglück lange verschwunden wäre, wenn Euerer Majestät gnädigste Entschließung, dem Hoftheater aus dem Grunde und nur in dieser Hinsicht zu helfen, endlich einmal ausgeführt werden wollte, und da ich mit aufrichtigem Gewissen sagen kann, daß, obwohl ich alles, was über mich verhängt worden ist, mit Ergebung aufgenommen habe, ich nie hinlänglich entschädigt worden bin, so bitte ich Euere Majestät gehorsamst, allergnädigst anzubefehlen, daß bey der Abfindung vom Kontrakte nicht wie bisher Strenge und Macht, sondern gnädigste Würdigung meiner angebrachten Opfer und Rücksichten der Billigkeit und meiner Lage eintreten dürfen« (26. Marz 1817). Welche Opfer man gebracht hatte, zeigt eine Zusammenstellung vom Jahre 1823, der zufolge Palffy im Ganzen bis zur Ablösung seines Kontraktes an die 600.000 Gulden erhalten hatte. Stadions Bericht vom 26. Jänner 1817 sucht klarzulegen, daß alle die nachteiligen Erscheinungen »in den ältesten, wie in den neueren Zeiten gerade und einzig durch die Verpachtung der Hoftheater eingetreten und daß diese schädlichen Folgen der Verpachtung (Privat-Entreprise) nie den günstigen Erwartungen das Gleichgewicht gehalten haben, sondern daß vielmehr das Publikum zu endlosen, nicht mehr zu befriedigenden Anforderungen gereizt worden ist.« Er fordert Übernahme in Ärarialregie und empfiehlt Palffy, den der Kaiser zunächst mit aller Strenge zur Erfüllung seiner Verpflichtungen anzuhalten befohlen hatte, zu entheben und die provisorische Leitung Fuljod, der sich derselben bereits so gewachsen gezeigt, zu übergeben.

Die langen Verhandlungen finden damit ihren vorläufigen Abschluß, daß mit 1. April 1817 für die Hoftheater eine zeitliche Ärarialregie unter Leitung des Hofkommissärs Hofrat Klaudius Ritter von Fuljod eingesetzt wird. Die Oberaufsicht gelangte, nachdem Graf Wrbna auf eigenen Wunsch ihrer ledig geworden war, an den Finanzminister Grafen Stadion.

In solche Verhältnisse geriet Schreyvogel hinein, als Vizedirektor des Theaters an der Wien und Präsidialsekretär und Kanzleidirektor der beiden Hoftheater. Seine Machtvollkommenheit war eine nahezu unbeschränkte, weil jede feste Formulierung derselben fehlte, seine Geschäfte umfaßten

sämtliche Agenden, die mit der Theaterführung in Verbindung stehen — seinen Willen durchzusetzen fehlte es ihm aber an wirklicher Autorität. »Ich habe keine Macht zu bewilligen und zu belohnen,« ruft er 1815 aus, »oft auch nicht zu strafen — und soll dieses Volk regieren?« Zunächst mußte er vor allem in Verhandlungen mit Geldgebern die Stellung Palffys sichern. An ihm fand er nicht den geringsten Halt, und sein Mißtrauen gegen dessen »Falschheit« findet immer neue Nahrung.

Schnell erkennt er, daß Fuljod nicht nur der kommende Mann, sondern jetzt schon die eigentliche Hauptperson sei, und sucht sich mit ihm gut zu stellen. Dieser, ein leichtsinniger, etwas roher Lebemann, der das Theater nur wie eine Spielerei als ein echter »Immer lustig« auffaßte, »ein Savoyarde von höchst abschreckenden Zügen und Manieren«, wie ein Zeitgenosse sagt,[1] entzückt ihn anfänglich durch freundschaftliches Entgegenkommen, um sich ihm in der Folge, wie später Grillparzer, der äußerst abfällig über ihn urteilt,[2] als ein »überaus kleinlicher und verschlagener Mensch«, vor dem man sich »in Acht nehmen müsse«, zu erkennen zu geben.

Mit Feuereifer stürzt er sich in seine Agenden. Als wesentlichsten Teil seiner Aufgabe betrachtet er die Ergänzung des Repertoires, er arbeitet die ganze Masse von eingereichten Stücken, die Sonnleithner, der ihm zunächst untergeordnet war, nur teilweise gelesen und in einer ihm sehr zweifelhaften Weise beurteilt hatte, durch. Das Theater an der Wien gibt ihm in den ersten Jahren viel mehr zu tun als das Hoftheater, aber an beiden Bühnen tritt ihm die Regie überall hindernd in den Weg. Bei seiner Überbürdung mit Amtsgeschäften und Schreibereien, ohne jede Hilfskraft, geraten seine Nerven wieder in hochgradige Erregung. So begrüßt er es wie eine Erlösung, als er, nachdem Sonnleithner abgegangen war, den er als gänzlich »läppischen« unfähigen Menschen bezeichnet, zum Hoftheatersekretär ernannt wurde, in welcher Stellung er sich blos »mit dem Kunstfache zu befassen und in die Regiegeschäfte Einfluß zu nehmen habe« (22. März 1815), wenn auch die Form einer »Zurücksetzung« sehr ähnlich sieht. Aber auch diese seine Funktionen werden eingeschränkt, am 28. Juni teilt die Direktion der Regie mit, sie habe es zweckmäßig gefunden, ihn »in Rücksicht seiner bekannten literarischen Leistungen zu literarischen Geschäften zu verwenden und von seinen Obliegenheiten bey der Regie ganz zu entheben«. Wenige Wochen später, während deren er Müllners »Yngurd« für das Hoftheater erobert hat, schreibt ihm Palffy, daß er keines Sekretärs mehr bedürfe, er solle die Kanzlei räumen. Anfang 1816 ergibt sich ein neues Arrangement mit Fuljod, durch das er zwar auf 2000 Gulden Gehalt herabgesetzt, aber geschäftlich entlastet wird. Die Schauspieler widerstreben ihm und suchen ihn von den Proben fern zu halten. Dazu quält ihn beständig die Unsicherheit seiner Situation, die er noch immer nicht befestigt sieht. Aus diesem Gefühle heraus ist sein Brief an Winkler (20. November 1815) geschrieben, in dem er es für unmöglich erklärt, ihm eine Literatenstellung beim Wiener Theater verschaffen zu können:

»Die Regie-Geschäfte bey dem Hoftheater sowie bey dem Theater an der Wien sind nach und nach ganz in die Hände der Schauspieler gekommen, deren Eifersucht keinen Gelehrten von Gewicht neben sich dulden will, und die sich lieber mit einigen Skriblern aus ihrer eigenen Kaste behelfen, um die Stücke nach ihrer Bequemlichkeit und Laune zuzuschneiden, was, nach den Begriffen dieser Leute, das einzige Geschäft eines Literaten bey einem Theater seyn soll. Mein eigener Wirkungskreis ist in letzter Zeit sehr beschränkt worden, und ich sehe täglich Unschicklichkeiten und wahre Scandala in literarischer Hinsicht begehen, von denen ich zum Voraus nicht wußte und die ich nicht hindern kann. Das ist die Folge einer kleinlichen Rivalität, die zwischen den eigentlichen Mitgliedern der Direktion entstand und des Kanzley-Schlendrians, der allmälig die Oberhand erhielt. Ich ziehe mich in diesen Umständen in die Gränzen meines Contrakts zurück, der mich auf jeden Fall sicher stellt und nutze die Musse, die ich unerwartet fand, zur Verbesserung des Repertoires, worauf doch am Ende die Erhaltung jeder Bühne beruht.«

Und ganz ähnlich äußert er sich in Briefen an Müllner:

»Als ich im Jahre 1814 kaum einer furchtbaren Katastrophe entgangen war, erhielt ich von der jetzigen Direktion den Antrag, an ihren Arbeiten theil zu nehmen. Unter den schwierigsten Umständen leitete ich, beynahe ein Jahr lang, die drei Haupt-Theater Wiens in allen Branchen der Verwaltung. Erst seit ungefähr sechs Monaten bin ich, nach meinem Wunsche, hauptsächlich der Kunst und Literatur wiedergegeben und entschlossen, die Reste meiner Gesundheit und Geisteskräfte den Musen zu widmen, deren Dienst ich mich nie hätte entziehen sollen.«

---

[1] Vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1, 338 f.; 8, 284 f.

[2] Siehe Werke 15, 78 f.

(23. Dezember): »Die Cabalen, mit denen ich seit anderthalb Jahren kämpfe, fangen an mir Ekel zu machen. Der Mann, den Sie so parteyisch sind, für einen noch ganz leidlichen Theater-Sekretär zu halten, sehnt sich sehr darnach einen Nachfolger zu erhalten. Nicht als ob mich dieses Geschäft nicht freute, oder als ob ich mich zu gut oder zu schwach dafür fühlte — nein — ich liebe mein Geschäft und habe selbst die Unannehmlichkeiten meines Postens ertragen gelernt. Aber es gibt persönliche Widerwärtigkeiten in meinen Verhältnissen, die nachgerade unleidlich werden.«

Nur Schritt für Schritt eroberte sich Schreyvogel zwar nicht den offiziellen Rang, der ihm gebührt hätte, aber doch eine maßgebende, autoritative Stellung in allen künstlerischen Fragen: von der Literatur aus war er zum Theater gekommen, und die Literatur war es, die ihn zum berufenen Dramaturgen machte.

»Für das Herbeischaffen guter Stücke kann ich viel tun. Ich will das ältere Theater aller Nationen durchsuchen, wählen und auch Vorschläge zum Bearbeiten machen, wenn ich Zeit habe, auch selbst bearbeiten.« So lautet das Programm, das sich der neuberufene Sekretär schon in den ersten Tagen seines Wirkens stellte und das er auch allen äußeren Hindernissen zum Trotze durchzuführen strebte. Das Burgtheater als Weltbühne schwebte ihm vor; dabei fallen, wie bei den meisten zu praktischer Bühnentätigkeit gerufenen Schriftstellern, gar manche der kritischen Bedenken, welche der Verfasser des »Sonntagsblattes« einst geäußert hatte, vornehmlich, was das spanische Drama betrifft, und er nimmt manches harte Wort, wie er es zum Beispiel einst gegen Collin ausgesprochen, reumütig zurück.



Adam Oehlenschläger.

»In gehörigem Abstand eine Art Lessing« hat Grillparzer von ihm gesagt. Schon der Stil und das kritische Urteilsvermögen des Schriftstellers hatte sein Recht auf diese Bezeichnung, die er selbst gerne für sich in Anspruch nahm, erwiesen; er gleicht ihm auch darin, daß er ebenfalls die lebendigen Quellen nicht in sich fühlte, die den Dichter machen, und die »Krücken« der Kritik zur Hilfe nahm, um selbständig zu produzieren. Was ihm fehlte, ist, wie Speidel einmal richtig gesagt hat, Phantasie und poetische Naivetät. »Zum Kritiker bin ich geboren, nicht zum Dichter! Wie Lessing will ich mich nur so weit in eigenen Dichtungen versuchen, um zu zeigen, was Kritik, Geist und Gefühl ohne schöpferisches Genie vermögen!« ruft er einmal aus. Was er wirklich zu leisten imstande ist, wird ihm bei den ersten Bearbeitungen, die er liefert, besonders bei der »Donna Diana« klar: »Mein Talent für solche Arbeiten ist gewiß; es ist also meine Pflicht, es zu gebrauchen.«

Zunächst aber trat der Schriftsteller ganz in den Hintergrund gegen den geschäftsführenden Theatermann, der das Personal und Repertoire zu ergänzen hat.

Mit dem Beginne der neuen Ära griffen manche Reduktionen im Status der Schauspieler Platz, indem hauptsächlich alt gewordene kleine Kräfte ausgeschieden wurden. Den Kern bildete jene schon früher charakterisierte Schar von Künstlern, die dem Lust- und Schauspiele vollkommen gewachsen war, während sie für das Trauerspiel versagte. So war das Repertoire wesentlich auf die Pflege des leichteren Genres angewiesen, während für größere Aufgaben erst die Darsteller geschaffen werden mußten. Den Stil für die Tragödie gab noch immer der alte Lange an, der Hüter einer Tradition, mit der endlich

gebrochen werden mußte: das ganze Burgtheater war »auf einen Jammerton gestimmt, der im Drama wenigstens hoch über dem Alltagsmaße des Natürlichen lag«.[1] Die Not an Novitäten bildet den Gegenstand allgemeiner Klagen, auch das Hauptbedürfnis, das, wie Schreyvogel selbst ausspricht, in Erwerbung zugkräftiger Lustspiele liegt, läßt sich nur schwer befriedigen. Ein dringender Ruf Palffys ergeht an die Zensurbehörde am 3. Oktober 1814.

Die Eingabe, von Schreyvogel ausgearbeitet, betont, wie sich jetzt »in Wien beynahe Alles, was Europa Großes und Glänzendes enthält, versammelt. Das inländische sowohl als das fremde Publikum verlangt Spektakel, die eines so außerordentlichen Zeitpunktes doch nicht ganz unwürdig seien, der allerhöchste Hof selbst macht Ansprüche der Art, welche nur entweder gar nicht oder doch nur mit doppelten und dreifachen Kosten erfüllt werden können. Seit sechs Monathen habe ich die Verlegenheiten vorausgesagt, die man jetzt empfindet. Das beschränkte Personale des Theaters, die Krankheit der wichtigsten Personen beynahe in allen Fächern, der Mangel an guten Stücken, der durch die Strenge der Census-Normalien noch größer ist, als selbst in den österreichischen Provinzen, wo »Maria Stuart« von Schiller, der »Schutzgeist« von Kotzebue, die »Kreuzfahrer«, »Rudolf von Habsburg« von demselben, die »Parteywuth« von Ziegler, »Correggio« von Oehlenschläger, »Rolla's Tod«, »Der Rehbock« von Kotzebue und andere Stücke mehr schon lange gegeben werden. Diese Umstände und Mangel an Fonds setzt die Direktion außer Stand, die Forderungen des Publikums auch nur einigermaßen zu befriedigen . . . und zu derselben Zeit, wo man dem Fiaker zehn Gulden zahlt, um aus dem Theater nach Haus zu fahren, bleibt der Preis der Logen, wie er war, da man jenem 40 Kreuzer bezahlte«. So bittet er um Erlaubnis zur Aufführung dieser Theaterstücke.

Nur ein Teil der genannten Stücke trat ins Repertoire ein. Was an eingereichten Werken vorlag, zeigt sich in den Gutachten Schreyvogels und Sonnleithners aus den Jahren 1814 und 1815. Von 641 Nummern ist kaum ein Dutzend über die Szene des Burgtheaters und des Theaters an der Wien gegangen. Manches, das Gnade vor den Augen der Beurteiler gefunden, wird mit Hinblick auf die Zensur von vorneherein bei Seite geschoben. Befremdend wirkt die schroffe Ablehnung des »Zerbrochenen Krugs« durch Schreyvogel,[2] auch der »Vierundzwanzigste Februar« wird nicht einmal der Behörde vorgelegt.[3] Trotz emsiger Bemühungen und eigener Eingriffe Schreyvogels finden Goethes »Mitschuldige« wie zu Zeiten Kotzebues keine Gnade.

Das Jahr 1814 bringt einige patriotisch wirkende Festspiele, wie Sonnleithners »Weihe der Zukunft«, das »Wiedersehen« der Karoline Pichler,[4] die »Hundertjährigen Eichen« Kotzebues im Kärntnertortheater, deren Aufführung Schreyvogel selbst nur mit der Gelegenheit entschuldigt.[5] Die Festlichkeiten des Adels und des Hofes absorbierten das Interesse der vornehmen Gäste vollständig, so daß für das Theater, zumal für das deutsche Schauspiel nichts übrig blieb. Nachdem ein großer Teil der Fremden, die so zahlreich herbeigeströmt waren, auf jeden Fall das Theater besuchte, so begnügte man sich mit der Wiederholung der alten Repertoirestücke.[6] Im Juli sind die Theater schlecht besetzt, erst im September steigert sich der Zuspruch: »Hätten wir nur mehr zu geben!« ruft Schreyvogel aus. Wieder sind es Übersetzungen der Herren Castelli und Kurländer, sowie ihre vielgeschmähten, aber unausrottbaren Kleinigkeiten, welche den Hunger nach Neuheiten mehr anregen als stillen.[7] Von größeren Dramen wurden 1814 nur drei eingeführt. Am 25. Juli erschien Oehlenschlägers »Axel und Walburg«, ein echt romantisches Liebesdrama, mit stark mystischen Elementen, dessen Hauptmoment der unberechtigte Eingriff der Kirche in die eheliche Vereinigung des vom Könige verfolgten Liebespaares bildet. Nachdem die Zensur den Bischof in einen Kanzler verwandelt und die ganze religiös-zeremonielle Grundlage weggetilgt, ja selbst die vorgeschriebene Kirchendekoration in eine Vorhalle umgewandelt hatte, begreift man die Klage des Dichters, daß die poetische Wirkung des Werkes sehr abgeschwächt

---

[1] Siehe H. Wittmann in dem Werke »Der Wiener Kongreß«, Seite 287.

[2] »Das ganze Stück beynahe besteht aus einem Verhör über den zerbrochenen Krug, von dem sich am Ende zeigt, daß er vom Richter selbst zerbrochen wurde, als er in das Schlafzimmer eines Bauernmädchens steigen wollte — durchaus elend.«

[3] »So viel Verdienst diese Tragödie in poetischer Hinsicht hat, so hat doch der düstere Aberglaube, der durch das Ganze geht, auch viel Widriges, und selbst wenn die Censur die Aufführung gestattet, bleibt es bedenklich, eine so gräuliche Handlung auf die Bühne zu bringen.« Vgl. Tagebücher 2, 88.

[4] Vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 9, 224 und 12, 327; Denkwürdigkeiten 3, 37 ff, Wihan a. a. O. 160.

[5] Die »Friedensblätter«, eine kurzlebige romantische Zeitschrift, schreiben (Nr. 43): »Man schien den Hof und die hohen Fremden zu erwarten, denn das Theater war reich beleuchtet. Als man aber das Stück gesehen hatte, sah man wohl, warum sie nicht gekommen waren.«

[6] Siehe Morgenblatt 1814, Nr. 295, Friedensblätter Nr. 51, Wanderer Nr. 282: »Stücke, welche man nicht mehr ansehen wollte, sind an der Tagesordnung und die neuen Schauspiele werden bis zu Ende des Kongresses zurückgelegt.«

[7] »Geschmack und Kunst gehen dabey unfehlbar zugrunde.« Sammler 1814, Nr. 200, vgl. ebenda 1815, Nr. 94, 1816, Nr. 96 u. a. In einem Monat wurden 1815 25 kleine Stücke gegeben.





worden.[1] Es fand aber doch trotz manchen Tadels des unschuldigen Leidens und der übertriebenen Sentimentalität Beifall.[2] Obwohl Walburg nicht wie im Originale neben Axel stirbt, sondern nur für ihr Leben fürchten läßt, mißfiel der Schluß, »weil man an Vorstellungen dieser Art beynahe nicht mehr gewöhnt ist«.[3] Gänzlich unbeachtet ging Goethes Mahomet am 28. Oktober vorüber. Das ganze Interesse des Publikums konzentrierte sich auf »Maria Stuart«, die am 29. Dezember 1814 in Szene ging.

Nicht nur die Zensur hatte diesem Werke Schillers Hindernisse bereitet, dem Kaiser selbst,[4] der durch seine verstorbene Gemahlin, welcher der Streit der beiden Königinnen zu unedel erschien, gegen das Stück sehr eingenommen war, ließ sich die Erlaubnis zur Aufführung nur sehr schwer abringen. Auf die obenerwähnte Eingabe Palffys hatte Polizeiminister von Hager eine Vorstellung an Seine Majestät gerichtet, welche am 21. Oktober die folgende Erledigung fand:

»Ich gestatte, dass Schillers Trauerspiel Maria Stuart gegen dem aufgeführt werde, daß vorläufig alle in diesem dramatischen Werke vorkommenden Anstößigkeiten sorgfältig gehoben und gestrichen werden, wofür ich Sie verantwortlich mache. Die Aufführung dieses Trauerspiels in der Art, wie es in Prag gegeben wurde, kann daher nur insoferne stattfinden, als hierdurch alle Anstößigkeiten beseitigt und gehoben sind.«

Nicht nur der Text, der viele, heute nicht mehr eruierbare Striche aufwies, auch die Besetzung erschien unzureichend. Weder Frau v. Weißenthurn als Elisabeth, noch Frau Koberwein als Maria genügten, ebensowenig fühlte man sich von Koberwein als Leicester befriedigt, Korn (Mortimer) und Ochsenheimer (Burleigh) retteten die Ehren der Vorstellung, von der Schreyvogel selbst sagt, daß sie »nur zum Teile geglückt« sei. »Jndeß« — setzt er hinzu — »ist es gut, daß endlich etwas Tüchtiges heraus ist.« Falsche Deklamation und Eintönigkeit macht nicht nur der überscharfe Beurteiler Hebenstreit, sondern auch die wohlwollendere Kritik der ganzen Aufführung zum Vorwurf.[5] So sagten auch die »Friedensblätter« bei »Axel und Walburg«: »Wie sprechen die deutschen Schauspieler diese Verse!! Es ist nicht Einer, der nicht im Drange des Augenblickes bald mehrere Füße der Jamben wegließe, bald deren eine ganze Reihe hinzufügte.« Und im Lustspiele wiederum empfand man die Schablone nicht nur durch die Stücke, sondern auch durch die verflachende Darstellung.



Auguste Brede.

Neue Kräfte! Das mußte Schreyvogels Losungswort sein, ehe er an eine Besserung des Repertoires schreiten konnte. Aus der Jugend musste er sich auch seine Partei heranziehen, denn ein absterbendes Künstlergeschlecht ist der natürliche Hemmschuh jedes Reformators. Mit einigen Gästen hatte er Unglück, selbst mit dem berühmten durchaus norddeutschen Döbbelin, so daß er sich selbst mahnt: »Mit den Debuts müssen wir uns in Acht nehmen.« Auch später noch darf sein Feind Hebenstreit nach vielen mißglückten Versuchen die Bemerkung wagen, nicht jeder, der sein Rollenverzeichnis in der Hand hergereist käme, solle die Auszeichnung genießen, auf dem Hoftheater erscheinen zu dürfen.

[1] Siehe Briefe in die Heimat, auf einer Reise durch Deutschland, übersetzt von G. Lotz, 1820, Band II, Seite 29 f. Vgl. den Brief der Regine Frohberg an die Schopenhauer im Jahrbuche der Grillparzer-Gesellschaft 3, 361.

[2] Friedensblätter Nr. 13, Sammler Nr. 123.

[3] Morgenblatt Nr. 201. Es wurde im ersten Jahre siebenmal, bis 1827 13 mal gegeben.

[4] So erzählt die Adamberger: A. Arneth. Aus meinem Leben 1, 72.

[5] Siehe Sammler Nr. 8, Morgenblatt Nr. 26. Rosenbaum tadelt Herrn Koberwein, die Frau »gefiel besser«, als er dachte. Der Neue Eipeldauer (1815, Nr. 4) schreibt: »Weil in Wien schon so lang keine Exekution bey der Spinnerin am Kreuz gwesen is, so san d'Leut etliche Mal völli in das Kriminalstuck einipovelt. Was soll i denn ein arme Königin durch ganze g'schlagene fünf Aufzüg zum Richten aufgsetzter vor mir sehn, die ka Hendl beleidigt hat. Pfui! Da ghört meines Gedankens a Herz dazu wie a Kieselstein.«

Selbst eine bekannte Künstlerin, wie Frau Brede, erfüllt die Hoffnungen nicht, die Schreyvogel in sie setzte, wenn er sie auch als Nützlichkeit gerne engagiert gesehen hätte.[1] Hier mußte man eben Nieten verschmerzen, gab es doch sofort zwei große Treffer: Frau Löwe und Frau Schröder.

In Juliana Löwe (geb. 1786), der Schwester Ludwig Löwes, erscheint die erste vollendete Dame auf der Szene des Hoftheaters. Die bestrickende Anmut ihres Wesens, die vollendete Technik der feinen Konversation, in Verbindung mit einem bisher nie geahnten Raffinement der Toilette, das die unheilvollsten Folgen für den Luxus der Kleidung auf der Hofbühne nach sich zog, machten aus ihr ein wahrhaft bezauberndes Wesen, dem sich der Zuhörer hingab, mochte auch der strengere Kritiker die eigentliche Tiefe und die Gestaltungskraft vermissen. Sie gab sich selbst — und das genügte immer wieder. Ihre Domäne war das feinere Lustspiel; ihre Dezenz und Diskretion wurde so berühmt, daß sie in späteren Jahren in den Fehler verfiel, aus lauter Zurückhaltung farblos zu werden. Sie wird zum Genius des Konversationsstückes am Hofburgtheater, an der Seite Korns, der die Rolle ihres Anbeters nicht nur auf der Szene spielte.

Ihre schauspielerische Gewandtheit versagte selbst im Trauerspiele nicht, wenn auch da nicht nur ihre Individualität, sondern auch ihre Stimme zu schwach erschien. Aber doch gelang es ihr, nachdem ihre Debuts in »Elise von Valberg« und anderen Rollen nicht vollkommen durchgegriffen, mit der »Maria Stuart« (21. Januar 1815) einen vollen Sieg zu erringen und das Publikum für sich einzunehmen,[2] wenn auch die fortgesetzten plumpen Angriffe Hebenstreits sie sogar öfters zum Aufgeben ihres Engagements zu bringen drohten. Da hatte Schreyvogel, der sie sofort als eine »große Acquisition« bezeichnete, gar manche Mühe, ihr den Kopf zurecht zu setzen. Immerhin hatte er da noch leichtes Spiel, im Vergleich mit den schweren Konflikten, welche die Unzuverlässigkeit und Leidenschaftlichkeit der größten deutschen Tragödin, deren Gewinn ein unvergängliches Verdienst Schreyvogels bildet, heraufbeschwor.

Als Naive hatte einst Sophie Stolmers das Burgtheater verlassen; bei ihrer Rückkehr erschien sie nicht nur unter neuem Namen, in Hamburg hatte sie noch unter den Augen F. L. Schröders die Entwickelung zur Heroine durchgemacht. Die Natur hatte äußerlich wenig für sie getan. Grillparzer erklärte sie für eine Frau von »abschreckender Häßlichkeit«.[3] Die Züge ihres Gesichtes, welches erst die Kunst ausdrucksvoll gestaltete, mit der plumpen Nase und dem allzubreiten Munde waren derb-sinnlich, nur die Augen waren groß und sprechend. Die Gestalt, die Rosenbaum 1815 noch zu mager findet, litt bald unter einer gewissen Fülle, doch war ihr Grazie in der Bewegung eigen, wie ja auch ein königlicher Gönner ihren klassischen Oberarm bewunderte. Dafür hatte sie in ihrer Stimme ein wundervolles vieltöniges Instrument, das sie mit unermüdlichem Fleiße übte. So stand ihr eine volle hinreißende Rhetorik zu Gebote, sie beherrschte den Vers wie keine zweite deutsche Schauspielerin, zugleich hatte ihr die Schule Hamburgs die elementare Leidenschaft, welche ihr Liebesleben so vielbewegt machte, erhalten, so daß die Wiener Kritik zunächst manchen allzu gewaltigen Ausbrüchen befremdet gegenüberstand. Ihr ganzes Wesen, das sich in der modernen Kleidung nicht wohl fühlte, prädestinierte sie zur Heroine, eine weibliche Liebhaberin ist sie, wie Laube sagt, nie gewesen. »Ihr war die ideale Form zur andern Natur geworden und ihr leidenschaftliches Temperament verhütete, daß diese Form hart und steif erschien.«[4]

Noch von Hamburg aus hatte sie sich an Schreyvogel um ein Gastspiel auf dem Hofburgtheater gewendet (26. April 1813), aus Prag (2. März 1815) meldet sie ihr Eintreffen für den April. Schon die Probe der »Merope« entlockt Schreyvogel den Ausruf: »Das ist einmal ein wahres Talent!«

---

[1] Siehe Tagebücher S. 69, 72, 79 f., 90.

[2] Vgl. Sammler 1815, Nr. 13 u. a. Rosenbaum sagt von ihrer Maria Stuart: »Gefiel sehr, spielte und sah vortrefflich aus, am Schluße wirklich wie eine Königin! mit vielem Schmuck und Kleid von Silberstoff.«

[3] Siehe Gespräche mit Frau v. Littrow S. 111.

[4] Siehe P. Schlenthers Aufsatz in der Allg. Deutschen Biographie, Bd. 32, S. 525—530. Wertlos ist das Buch von Schmidt: Sophie Schröder, wie sie lebt im Gedächtnis ihrer Zeitgenossen.

Der Erfolg gibt ihm Recht, nach ihren weiteren Rollen wie »Maria Stuart«, »Johanna von Montfaucon«, »Jungfrau von Orleans« und anderen setzt er steigernd hinzu: »Das ist Genie, nicht bloß Talent. Ich will alles aufbieten, sie zu erhalten.« Und jetzt vermag er auch eine andere Maria Stuart zu bieten als früher, mit der Löwe und der Schröder als Elisabeth, der zuliebe auch die früher gestrichene Schlußszene eingefügt wird (3. Mai). Er freut sich der großen Wirkung dieser Vorstellung, die ganz sein Werk ist. »Erst jetzt können wir uns rühmen, eine Tragödie zu haben!« ruft er aus. Auch die Kritik kargt nicht mit Lobsprüchen. Die »Theater-Zeitung« nennt sie die größte Künstlerin Wiens »trotz Organ und Gestalt«. Ihre großen Forderungen setzen dem Engagement erhebliche Schwierigkeiten in den Weg, sowohl die Partei der Weissenthurn wie die Freunde, welche sich die Löwe rasch gewonnen hatte, agitieren heftig gegen sie. Am 31. Mai wird ein bisher unerhörter Vertrag abgeschlossen.

Sie erhält als »erste Schauspielerin im hochtragischen Fache« 2000 Gulden Gehalt, 3500 Gulden Personalzulage, 500 Gulden Quartiergeld, 500 Gulden Garderobegeld, eine Benefizevorstellung im Theater an der Wien oder im Kärntnertortheater. Außerdem verpflichtet sie sich, im Theater an der Wien 10- bis 15mal gegen ein jedesmaliges Honorar von 100 Gulden aufzutreten. Auch ihren Kindern wird die Verwendung in Schauspiel, Ballet und Oper in ihrem Alter angemessenen Rollen zugesagt, gegen ein Spielhonorar von 2 Gulden im Schauspiel, 6 Gulden in Ballet und Oper, »bis ihre mehr entwickelten Talente ihnen erlauben, in ordentliche Gage zu treten«. Zu dem einmonatlichen Ferialurlaube erhält sie noch 14 Tage hinzu, ihr und ihrer Familie wird das Reisegeld bezahlt, außerdem ist ihr ein Vorschuß von 3000 Gulden zugestanden. Sie bekommt auch sofort das Dekret. Frau Löwe hat nach dem Vertrag vom 13. April erhalten: bei den Hoftheatern 2000 Gulden und 1000 Gulden Personalzulage, beim Theater an der Wien 2000 Gulden, »dagegen hat dieselbe weder Garderobegeld, weder Spielhonorar noch einen Urlaub zu erhalten, und ist verbunden, die Kleider — mit Ausnahme fremdartiger Kostüme — wie die Schuhe, Trikots, Handschuhe, allen Kopfputz, Federn- und Blumenschmuck selbst anzuschaffen«.



Juliana Löwe.

Nach der Vorstellung der »Elfride« am 1. Juni konnte Frau Schröder in ihrer Danksagung dem Publikum von dem erfolgten Engagement Mitteilung machen, die mit allgemeinem Jubel begrüßt wurde. Waren so die zwei bedeutsamsten weiblichen Fächer besetzt, so wurden auch treffliche Darstellerinnen für ältere Rollen wie Fräulein Grünthal und Kroseck gewonnen, neben der ersten tragischen Liebhaberin Adamberger reifte ein ganz jugendliches Talent Luise Weber (1816 engagiert) zu schönen Hoffnungen heran. An Seite Sophie Schröders stand der leider höchst unverläßliche Heurteur, ein verjüngter Lange, auch in seinen Fehlern, für ganz jugendliche Rollen schien in dem hochbegabten August Lippert, den der Tod nach kaum einjährigem Engagement dahinraffte, und dem wohl unreifen, aber liebenswürdigen Kettel ein Nachwuchs zu erwarten. Für das Fach schärferer Charakterrollen, das bisher eigentlich ziemlich brach gelegen hatte, gewann man in Karl Ludwig Costenoble einen trefflichen Vertreter, zugleich erstand in seiner Frau die von Schreyvogel emsig gesuchte feinkomische Vertreterin älterer Rollen. Auch er, ein gebürtiger Westfale (geboren 1769), dessen Memoiren[1] eine der wichtigsten Quellen für die Geschichte des Burgtheaters in ihren gründlichen, wenn auch oft sehr schauspielerisch subjektiven Beurteilungen bilden, stammt aus der Schule Schröders und Ifflands und bringt ein zunächst etwas befremdendes norddeutsches Element in das Burgtheater, das er 1816 als Gast betritt. Seine Kunst liegt in der sorgfältigen Ausarbeitung des Details, er wird zum meisterhaften Darsteller kleinerer Rollen, während ihm für größere Leistungen der bedeutende Zug, sowie auch die eigentlich komische Kraft fehlt, die er durch eine wirksame Trockenheit ersetzte. »Nirgends Übertreibung, nirgends Flitter«, wie Laube sagt, aufwendend, hat er in seinen zahlreichen ernsten und heiteren Rollen erziehlich auf seine Kunstgenossen gewirkt.

[1] »Aus dem Burgtheater.« Tagebuchblätter 1818 bis 1837, herausgegeben von Karl Glossy und Jakob Zeidler. Wien 1889. 2 Bde.

Hatte er mit seiner Debutrolle im »Geizigen« trotz der Unbeliebtheit des Stückes sehr gefallen, so vermochte er mit dem »Schneider Fips« die Erinnerung an Weidmann nicht zu bannen; »er ist kein Komiker« lautet das Urteil Rosenbaums und der zünftigen Kritik,[1] die ihm auch starke Nachahmung Ifflands vorwarf. Im Mai 1818 kehrte er als engagiertes Mitglied wieder, er entwickelte sich in Wien nach Anschütz' Charakteristik zum »polternden Alten par excellence«.

Das sind die ersten Glieder der neuen Generation, welche die Zukunft des Burgtheaters, wie die Hoffnungen Schreyvogels bilden, während die alte Garde, hauptsächlich repräsentiert durch die Weißenthurn, die er sich schon durch abfällige Urteile über ihre neuen Stücke zur Feindin machte, und Koch, der ihm überall in den Weg trat, sich als Gegenpartei fest zusammenschloß. Während aber Costenoble, der sich überhaupt von dem Dramaturgen zu wenig beachtet findet, sein Benehmen beanstandet, das gegen den Gast immer unendlich liebenswürdig sei, während derselbe als Mitglied dann von ihm mit wegwerfender Kälte behandelt werde lehrt die Geschichte, wie gründlich er es verstand, ein Repertoire gerade mit den Kräften, die er zur Verfügung hatte, zu bilden und wie er diese in die ihnen nach seiner Überzeugung gebührenden Fächer hinüberzuleiten wußte. Daß er damit oft den persönlichen Neigungen der Einzelnen widersprach, wird sich zwischen Bühnenleiter und Schauspielern wohl bis in alle Ewigkeit wiederholen. Im Lustspiele erschloß er der Frau Löwe die ganze Domäne der pikanten Weltdamen, während sie sich noch lieber im Fache der jugendlichen Liebhaberinnen bewegt hätte. Für sie holte er ein Stück wie Marivaux' »Falsche Vertraulichkeiten« hervor (9. Mai 1815), mit dem er ihr, wie er selbst sagt, »eine neue ihr angemessene Carrière eröffnet. Aber das Alles wird nicht erkannt!« Für sie werden nun die unzähligen munteren Witwen, die Scribe und Genossen geschaffen, aus Frankreich importiert.



Luise Weber.

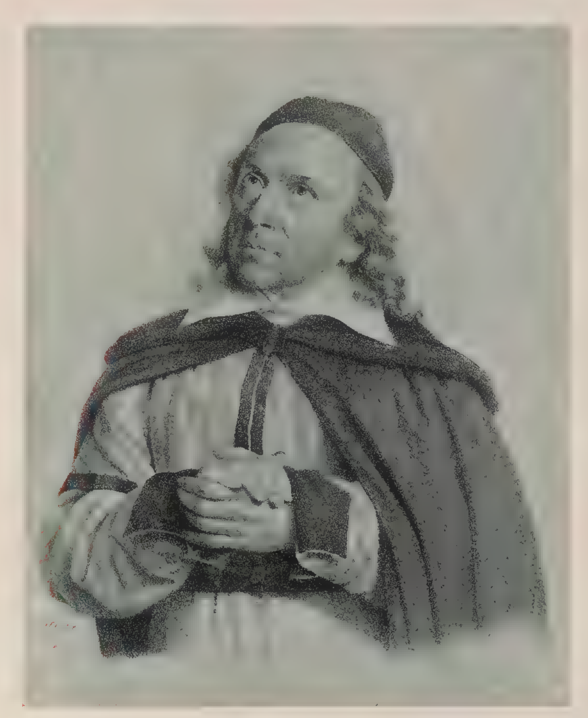
Eine Liebesintrigue mit verschiedenen Verkleidungen bildet den Untergrund der Handlung; und der Leichtfuß, dem die feine Kokette ihre Netze stellt, ist ein liebenswürdiger Schwerenöter, meist Offizier, so reich an Lebenslust und Abenteuern, wie an Schulden — Korn brauchte nur sich selbst zu geben, um mit hinreißender Lebenswahrheit zu wirken. Das Beste in dieser Art bieten die in Führung der Handlung graziösen, in Vers und Sprache wohlklingenden kleinen Scherze Müllners,[2] die in Wien das dankbarste Publikum fanden. Daneben läuft viel minderwertiges und unbedeutendes Zeug mit unter, Schreyvogel ist der letzte, der die Armseligkeit von Stücken, wie das »Ideal« von Kurländer (15. Dezember 1815) oder der »Schauspielerin« von Castelli (14. September 1816),

---

[1] Daß er dies selbst einsah, lehrt ein Brief an die Direktion (29. August 1821), mit dem er die Rolle des Schnaps in den »Beiden Billets« zurücksendet: »niedrig-komische Charaktere sagen mir durchaus nicht zu, wovon mein unglücklicher Versuch als Meister Fips der redendste Beweis genannt werden kann. Auch geht mein eifrigstes Bestreben bey der k. k. Hofbühne nur dahin, dereinst in die Fusstapfen unseres hochverehrten Altmeisters Koch zu treten . . . Ich bin freylich auch komischer Charakteristiker, aber nur im höheren Genre.« Vgl. Costenoble 1,32. Schreyvogel Tagebücher 2,208.

[2] Eine eingehende Charakteristik gibt Jakob Minor: Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. S. 108 ff.

eines psychologisch rohen, in schlechten Versen geschriebenen Intriguenstückes nicht einsähe. Ruft er doch bei dem erstgenannten Werke selbst aus: »Elendes Produkt! Doch wurde es nicht ausgezischt. Welch ein Publikum!« Manches ist bloße Anekdote; die Aufführung eines Machwerks wie »Peter und Paul« von Castelli (6. Februar 1816) kann selbst durch die Armut an Novitäten schwer entschuldigt werden. Andere Stücke sind Übertragungen französischer Singspiele in platten Dialog; was sich als original deutsch gibt, schwelgt in Reminiszenzen an die fremdländischen Vorbilder. Der neu auftauchende Clauren, dessen »geschickte Manieriertheit«, wie Laube sagt, dem Burgtheater später noch nützlich



Karl Ludwig Costenoble als Klosterbruder in Lessings „Nathan".

wurde, hatte mit seinem »Brauttanz« 14. März 1815 den ausgesprochensten Mißerfolg.[1] In den Übersetzungen zeigt sich die Tendenz zu lokalisieren. Man gibt gerne deutsche Namen und verlegt die Szene nach Wien. Das zeigt auch die neue recht unglückliche Bearbeitung der »Lästerschule« (22. März 1816), eine »Deutsche Wasserflut«, in die Kurländer noch später (1818) einen jüdischen Elegant hineinversetzte, mit dem Costenoble Furore machte.[2] Einige ältere Werke Schröders und

[1] Eine heftige Polemik mit Hebenstreit entspinnt sich im Sammler Nr. 37, 55, 59. Über sein Stück »Der Abend im Posthause« erstattet Schreyvogel das Gutachten: »Eine geschmack- und geistlose Posse, die das Schicksal des Brauttanzes vollkommen rechtfertigt. Dieser Autor wird schwerlich jemals etwas Gutes machen.« Vgl. Schreyvogel Tagebücher 2, 96.

[2] Siehe Costenoble 1,27 f., 2,10. Vgl. Theater-Zeitung 1816, Nr. 43, Sammler Nr. 64, Mode-Zeitung 1818, Nr. 138. Schreyvogel an Kotzebue (2. März 1816): »Man hat hier besonders gewünscht, die Lästerschule unseren Zeiten angepasst und besser dialogirt, wieder auf das Repertoire zu bringen; aber die Hände, die sich damit befaßten, sind so plump, daß ich meinen Theils lieber bey der älteren Bearbeitung stehen bleiben möchte.«

Ifflands werden mit Glück dem Spielplane eingefügt, die Hauptbezugsquelle bildet fortdauernd Kotzebue, dessen Stücke immer wieder erscheinen, größere und auch kleinere,[1] obwohl Schreyvogel gegen Schall (12. Juli 1815) konstatieren kann: »Unser Publikum will seit einiger Zeit nur große Stücke sehen, woran wohl die vorausgegangene Übersättigung mit Kleinigkeiten aller Art Ursache ist.« Er tritt wieder in persönliche Verbindung mit Kotzebue, dessen Pension, die bisher unbezahlt geblieben war, vom November 1814 ab flüssig gemacht wird, und schildert ihm (9. Juni 1815) die Schwierigkeiten, welche manche seiner Stücke der Zensur gegenüber bereiten, ihn zur Bearbeitung älterer fremdländischer Lustspiele ermunternd. Das Stück, dessen Eroberung ihn am meisten in Anspruch nimmt, ist der »Rehbock«, der ihm als das »gelungenste deutsche Intriguenstück« erschien. Die Zensur hatte dieses »zwar launige, aber von der ersten bis zur letzten Szene indezente Stück«, wie Sonnleithner schreibt, im April 1814 »seiner vorherrschend frivolen Tendenz wegen« zurückgewiesen. Schreyvogel unterzog sich nun selbst der Mühe einer Umarbeitung, in der die Frau des Pächters Grauschimmel zu seiner Braut gemacht und eine ganze Reihe zweideutiger oder nur bedenklich klingender Reden getilgt erscheint. Diese Form fand Gnade vor den Augen der Behörde[2] und ging mit glänzendem Erfolge am 29. April 1815 in Szene, sie erlebt noch im selben Jahre die ganz ungewöhnliche Zahl von 17 Aufführungen, ungeachtet die Kritik mit Vorwürfen gegen die Immoralität nicht kargt.[3] Der Erfolg ermutigte Schreyvogel auch einige derbere Possen zu bringen, bei denen er freilich das Gerede über »Burgtheaterfähigkeit« voraussah. So gibt er Schalls »Theatersucht« (23. September 1815) im Hoftheater, »wo man oft etwas vornehm thut und ein derbes Lustspiel leicht zu niedrig findet«, »der besseren Besetzung wegen«,[4] während Kotzebues »Vielwisser« zunächst dem Theater an der Wien, dessen größere Freiheit einer Reihe von Tragödien, wie Lustspielen zugute kam,[5] vorbehalten bleibt, zum großen Ärger Schreyvogels.[6] Mit solchen Werken sucht Schreyvogel dem Tagesbedürfnisse des Theaters zu entsprechen und die nicht unberechtigten Klagen der Kritik über die »längst verlegene Ware«, zu der das Hoftheater seine Zuflucht nehme, wie über die vielen »faden Lustspiele«, die man über sich ergehen lassen müsse, zum Schweigen zu bringen.[7] Nachdem 1815 ein Zustand der Ermattung geherrscht,[8] bringt das folgende Jahr allein 24 Novitäten, aber nur der achte Teil derselben sprach an und die Hälfte bestand in Vor- und Nachspielen.[9] Jetzt, nachdem die Löwe sich in ihrem

---

[1] Man sehe beispielsweise im Jahre 1814 ein Repertoire von 14 Tagen. 20. August: Organe des Gehirns. 23: Eduard in Schottland und Rosen des Herrn von Malesherbes. 24.: Üble Laune. 26.: Die silberne Hochzeit. 30.: Das Schreibpult. 1. September: Epigramm. 2.: Menschenhaß und Reue. 3.: Das geteilte Herz. 4.: Rollas Tod.

[2] Im Gutachten der Polizeidirektion (freundliche Mitteilung des Regierungsrats Glossy) heißt es: »Wenn man voraussetzt, daß die k. k. Hofschauspieler als verständige Künstler in Deklamation und Gestikulation vermeiden, was dem guten Geschmacke anstößig seyn könne, so dürfte manches in der Umarbeitung hie und da gebliebene Frivole bloß als Laune erscheinen.«

[3] Siehe Sammler Nr. 56, Friedensblätter Nr. 62, Costenoble 1,8, Schreyvogel Tagebücher 2,103.

[4] In seinem Gutachten meint Schreyvogel: »Das Stück hat manches Komische in Charakteren und Anlage. Für das Hoftheater ist die Behandlung zu burlesk. Da die Hofschauspieler sich für das Stück erklärt haben, so ist es gut zu besetzen und kann gefallen.« Er meldet Schall am 27. September den außerordentlichen Erfolg: »Noch etwas mehr Gedrungenheit und größere Steigerung der komischen Kraft gegen das Ende: so hätte das Lustspiel diesmal einen großen Sieg davongetragen.« Perth schreibt in seinem Tagebuche: »Das Ganze ist eine Satire auf die häufig herrschenden Liebhabertheater, das einige gute Stellen enthält, übrigens ohne inneren Wert ist und ziemlich gleichgiltig aufgenommen wurde, obwohl die Darstellung vortrefflich war.« Vgl. auch Neuer Eipeldauer 1815, Nr. 10.

[5] »Der Katholizismus muß geschont werden; beynahe alles andere darf man auf diesem Theater wagen« schreibt er an Kotzebue, 4. Juni 1815.

[6] Brief an Kotzebue 6. Dezember 1815: »Ihr Vielwisser ist, ich weiß nicht warum, von der Regie des Hoftheaters der Gesellschaft an der Wien überlassen worden, die zwar viel guten Willen, aber für das Lustspiel bey weitem die Talente nicht hat, welche zu einer durchaus guten Vorstellung nöthig sind. Der überwiegende Einfluß der Schauspieler auf die Wahl und Besetzung der Stücke im Hoftheater läßt besorgen, daß dieses Theater bald noch tiefer in den Fehler der Einseitigkeit versinken wird, der ihm seit langem anhängt. Vor lauter Anstand wird man in diesem Schauspielhause endlich weder lachen noch weinen; denn wo sich in einem Stücke irgend eine entschiedene Lustigkeit zeigt, entsteht gleich die Furcht, das vornehme Publikum möchte sie unter der Würde der k. k. Hofschauspieler finden.«

[7] S. Sammler 1815, Nr. 54, Morgenblatt Nr. 26, 53, 78, 260. Eine ausführliche, offiziös angehauchte Verteidigung der Theaterleitung bringt der Sammler 1815, Nr. 112.

[8] Siehe Morgenblatt 1815, Nr. 73, Theater-Zeitung Nr. 65: »Was soll das Publikum mit den abgedroschenen Stücken, die jedes Haustheater wiederkäut?«

[9] Siehe Sammler 1817, Nr. 8, Morgenblatt 1816, Nr. 157, 163.

eigensten Gebiete festgesetzt, nachdem Korn die Höhe seiner künstlerischen Kräfte erreicht, konnte Schreyvogel ein großes, neues Werk auf die Bühne bringen. Am 18. November 1816 ging Moretos »Donna Diana« in seiner Bearbeitung zum erstenmale in Szene.

Der Verfasser des »Sonntagsblattes« hatte in seinen Streite gegen die Romantik auch die von ihr geliebten Spanier verworfen; der Dramaturg des Hoftheaters, der in ihnen ein Glied der zu erobernden Weltliteratur und glänzende Spielaufgaben erkannte, öffnete ihnen Tür und Tor.[1] »Calderon und die übrigen Spanier werden mir Brot geben«, sagt er einmal im Tagebuche, in einem Aufsatze des »Sammler« (1818, Nr. 29 f.) hat er sich über seine Gesichtspunkte ausgesprochen.[2]



Heinrich Clauren.

Er sucht »die Grundidee seines Originals und seiner dramatischen Kraft der Komposition als eines Ganzen, mit möglichster Schonung alles Wesentlichen, aber mit völliger Nichtachtung des Zufälligen, so klar und einfach als er es vermochte, wiederzugeben. Den Gedanken, die Seele des Stückes, den inneren Organismus der Dichtung, suchte er darzustellen, der äußere Schmuck hatte für ihn selbst zu wenig Interesse, als daß er demselben hätte eine besondere Sorgfalt widmen können. Der theatralische Zweck, für den er eigentlich schrieb, schien außerdem keine größere Sorgfalt zu fordern, und manche Vernachlässigung, die man ihm Schuld geben möchte, hat er mit Absicht begangen. Wenn er sich in dieser Hinsicht etwas stark zum Realismus neigt, so geschieht es, dem Formalismus entgegenzuwirken, dessen erstarrender Einfluß auf die produzierenden Kräfte unserer Literatur seit 15 oder 20 Jahren zu sehr empfunden wird«. Er wendet sich gegen die Übersetzungen Schlegels, welche »ein Heer von Ästhetikern in Deutschland erweckt haben, welche das Genie der großen Meister in den zufälligen Formen ihrer Sprache und Verskunst entdeckt zu haben glauben und alles, was nicht klingt und reimt, als leidige Prosa schlechthin verwerfen. So viel Verdienst jene Übersetzungen und die zum Teil noch mehr gelungenen Übertragungen der Herren Voß und Gries an sich haben: so ist doch auch mancher Nachteil für unsere Literatur daraus entstanden. Der Kleinigkeitsgeist und der Hang zu leerem Wort- und Reimgeklingel hat reichliche Nahrung darin gefunden: durch die gleiche Nachbildung des Abgeschmackten und Geistvollen, des Weitschweifigen und Erhabenen, des Grillenhaften und wirklich Humoristischen, worin die erwähnten Übersetzungen es ihren Originalen beynahe noch zuvor thun, ist die Unterscheidungskraft für wahre und falsche Schönheiten merklich geschwächt worden. Seit dem Erscheinen jener Übersetzungen ist es in Deutschland beynahe zur Lästerung geworden, von den Fehlern Shakespeares zu reden. Selbst auf der Bühne sollen ihre (Calderons und Shakespeares) Werke ganz so erscheinen, wie sie geschrieben sind, obwohl die Einrichtung unserer Bühnen völlig von derjenigen verschieden ist, welche das englische und spanische Theater zu Shakespeares und Calderons Zeit hatten. . . So viel ist ausgemacht, daß mit den bloßen Übersetzungen der spanischen Dramatiker für die deutsche Bühne wenig gewonnen seyn wird; am wenigsten, wenn man fortfährt, die bisherige Übersetzungsmethode zu befolgen. . . Was auch uns noch ergreifen und entzücken kann, muß das wahrhaft Schöne seyn und wirken, so lange die Kunst und die menschliche Cultur selbst nicht in einer allgemeinen Barbarey untergehen. Aber wozu, hört man vornehm fragen, überhaupt die Spanier und Engländer auf unserer Bühne? Die, welche so fragen, sind wahrlich die Leute nicht, von denen Teutschland ein eigentümliches Theater zu erwarten hat. Wir besitzen ein paar Dutzend Originalwerke vom ersten Range, wovon die Hälfte ihrer untheatralischen Form wegen kaum aufführbar ist, und etwa auch ein Dutzend originaler Stücke, welche man den besseren Werken der Ausländer vom zweiten Range an die Seite setzen darf. Wie weit reichen wir mit diesen eigenen Schätzen bey der Einrichtung unserer Theater, wo jährlich 320 bis 340 Vorstellungen gegeben werden sollen? Doch wenn auch dies nicht wäre, wenn unser Bedürfnis ungleich geringer und unsere guten Originalschriftsteller weit fruchtbarer wären: Das Vortrefflichste aller Zeiten und Nationen sich anzueignen, ist unstreitig an sich das Interesse an Zeit und Nation, welche den allgemeinen Charakter der Menschheit in sich auszubilden bestimmt ist. Was die Griechen, was die größeren Neueren in unübertrefflichster Vollkommenheit hervorgebracht haben, sollen wir als unser eigen besitzen, und es ist ein eitler Wahn, den Oedipus nach dem Oedipus, den Lear nach dem Lear noch einmal erfinden zu wollen. Möge Calderon die trefflichen Köpfe, die Teutschland auch jetzt besitzt, nur dem eigentlichen Interesse des Theaters näher bringen und die Überzeugung in ihnen bewirken helfen, daß ein dramatisches Werk auf der Bühne erscheinen muss, wenn es seine ganze Bestimmung erfüllen soll. Wenn der Verfasser der »Schuld« und des »Yngurd« seine Abneigung gegen die Volksbühne überwinden könnte,

[1] Vgl. auch den Brief bei Sauer a. a. O., S. 94 f.
[2] Vgl. Wurzbach im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8, 108 ff.

wenn die Herren Fouqué und Uhland (Verfasser des Trauerspiels Ernst Herzog von Schwaben, eines Werkes, das in Gesinnung, Charakteristik und Sprache einen wahrhaft deutschen, männlichen Dichtergeist beurkundet und zu den schönsten Erwartungen von diesem als lyrischer Dichter schon lange rühmlich bekannten Verfasser berechtigt) ihre entschiedenen Talente zur dramatischen Kunst für die Darstellung benützen wollten, so würde die deutsche Nationalbühne bald einen neuen Schwung und mehr eigentlichen Charakter erhalten.«

Ein echter zielbewußter Bühnenmann nimmt hier das Wort: Seine Forderung der Entnationalisierung des fremden Dramas berührt sich auf das innigste mit den Grundsätzen, die F. L. Schröder in seinen Bearbeitungen befolgt hatte, wenn auch in der Zeit Schreyvogels schon ein größeres Verständnis für das Original und die Schonung seiner Eigentümlichkeiten lag. Zugleich aber begegnet sich die Praxis der Wiener Übersetzer, wie Castelli und Kurländer, die ebenfalls den französischen Charakter ihrer Vorlagen abstreiften, mit den höheren Wünschen, die hier vorgetragen werden.

Schreyvogels Grundsätze kommen schon bei seiner ersten Bearbeitung zum Ausdrucke. Das »Leben ein Traum« wurde von ihm zu Ende des Jahres 1815 in Angriff genommen und nach mehrfachen Umänderungen zu seinem Bedauern im Theater an der Wien am 4. Juni 1816 zur ersten Aufführung gebracht. Wohl hat er die Übersetzung von Gries, wie er selbst gerne eingesteht, zu Grunde gelegt, aber nichts ist ungerechter als der Vorwurf des Plagiats, den ihm Müllner entgegenschleuderte. Schon die Form bietet den mit Recht von ihm gewählten Blankvers, der Stil ist von seinen Auswüchsen befreit, die Szenenteilung verändert und der Dialog sehr gekürzt.[1]

Schon während der Arbeit an diesem Drama stach Schreyvogel Moretos »El desden con el desden« in die Augen, Gozzis Bearbeitung wurde ihm auch bald zugänglich. Ende April 1816 nimmt er das Stück in Angriff, mit dem er »nicht nur Geld, sondern auch Ehre« einheimsen will. Mit Freude sieht er unter seinen Händen »eine Art Original« erstehen und liest das Stück aktweise den Hauptdarstellern Löwe und Korn vor, die sich sehr dafür begeistern, während Roose das Schreyvogel nicht ungerechtfertigt erscheinende Bedenken äußert, daß es hin und wieder lustiger sein könnte. Schon am 20. Oktober findet die Leseprobe statt, in der viel gelacht wurde. Die Proben erfüllen ihn mit bangen Bedenken, auch die ersten Aufführungen lassen ihn noch den Erfolg bezweifeln, erst die folgenden geben ihm die Bestätigung für das »gründliche Glück«, das die »Donna Diana« macht.[2]

Dem Originale hat sich Schreyvogel viel freier als im »Leben ein Traum« gegenübergestellt. Aus dem Polila Moretos, der als Diener des Don Cesar eine ziemlich überflüssige Rolle spielt, hat er Perin gemacht, den Vertrauten der Prinzessin, der die im spanischen Stücke von dem Bewerber selbst ausgesonnenen Intriguen, den Stolz Dianas zu beugen, in die Hand nimmt. Er wird dadurch aus einem Spaßmacher zum Hofmann, der auch durch sein Verhältnis zur Zofe ein persönliches Interesse an dem Erfolge Don Cesars erhält. Auch die Nebenfiguren sind individualisiert, der Dialog lebhafter verteilt und abgekürzt.[3]

Was auf diese Weise entstand, ist freilich weder Moretos noch Gozzis Stück, und der spanische Charakter des Werkes ist mit Absicht ausgetilgt worden; aber wenn Forscher, wie Dohrn und Laun[4] daraus dem Bearbeiter einen Vorwurf machen, vergessen sie, was Schreyvogel liefern wollte: ein deutsches Spielstück. Und das ist ihm durch eine Reihe feiner Motivierungen, durch einen durchaus natürlich fließenden, vom Reime belebten Dialog völlig gelungen. Er gibt das deutsche Konversationslustspiel in höherer Form; es ist ein »dialektisches Spiel des Witzes und des Herzens«, wie Laube sagt,[5]

[1] Vgl. Schönbach a. a. O. S. 131, Schreyvogel Tagebücher 2, 121, 128 ff., 140, 171 f., 175, 182 ff. Die Vorreden zur Buchausgabe (1. Aufl. 1816, 2. Aufl. 1817) berühren sich mit dem Aufsatze im Sammler.

[2] Vgl. Tagebücher 2, 214 ff.

[3] Vgl. die detaillierte Analyse bei Schönbach S. 133 ff.

[4] Siehe Archiv f. Literaturgeschichte, herausgegeben von Gosche 3, 49 ff.

[5] In der Vorrede zur 5. Auflage des »Leben ein Traum« 1867.

durch und durch schauspielerisch gedacht, auch in seinen zahlreichen Bühnenanweisungen, geschrieben für ein Publikum, das sich an den Stücken Hutts, Steigentesch' und Contessas noch immer erfreute. Und diesen Werken, welche trotz ihrer dünnen Handlung dem Zuschauer den feinsten Sinn für einen reizvollen Dialog und für schauspielerische Künste zumuten, steht Schreyvogels Drama auch nahe, es ist ihre literarische Weiterbildung; zugleich arbeitet es in seinen Schachzügen und ausgerechneten Parallelsituationen mit der Technik des französischen Intriguenspiels, das im Burgtheater von Tag zu Tag heimischer wurde. Selbst in jenen bekannten, immer Applaus ziehenden Stellen des Gesprächs, in



Juliana Löwe als Donna Diana.

dem sich das Paar gegenseitig Komplimente über seine Verstellungsgabe macht, lebt die Berücksichtigung der schauspielerischen Wünsche. Es hat eine Geschmacksrichtung für poetische, formell ausgearbeitete Lustspiele, welcher das Publikum des Burgtheaters treu geblieben ist, zwar nicht eigentlich »begründet«, wie Laube sagt, aber wesentlich weiter gefördert.

Für die Löwe und Korn war das Stück geschrieben; so feierten sie, die erstere auch durch Künste der Toilette Triumphe, wenn auch Costenoble die »südliche Glut der Spanierin« in ihr vermißt. In Roose fand der Dichter freilich nicht den Perin, den er sich dachte, er droht in seinen Augen das Stück zu gefährden, doch auch der spätere Darsteller, der neu engagierte Töpfer, kann ihm nicht genügen. Eine vollkommene Aufführung dieses »dramatischen Konzertant-Stückes« scheint Schrey-

vogel, wie er in der Buchausgabe sagt, »zu den schwierigsten Aufgaben der Schauspielkunst« zu gehören. Die Kritik rühmt die Feinheit des Werkes, zweifelt aber an einem nachhaltigen Erfolge beim Publikum. Die Rezension des »Sammler«, die Schreyvogel sehr freute, mahnt ihn, sich nicht beirren zu lassen in seinem Bemühen, das Publikum zu bilden.[1]

Für die Buchausgabe arbeitete Schreyvogel im Dezember das Stück nochmals sorgfältig durch und sendete es an Müllner, der, wie er in einer Nachschrift zu derselben (1819) als anonymer »Herausgeber« mitteilt, einige Veränderungen vorgenommen hat, zu denen er sich auf Wunsch des Bearbeiters



Karl Franz Weidmann.

öffentlich bekennt. Sie beruhen, abgesehen von kleinen Veränderungen einzelner Reden, hauptsächlich darin, daß die beiden Rivalen Cesars nicht mehr ihre Bewerbungen um Diana fortsetzen und plötzlich die Hand der Muhmen verlangen, »ungefähr wie Zofen Kleider annehmen, welche die Herrin verschenkt, weil sie ihr nicht gefallen«, sondern sich ernstlich in sie verlieben und nunmehr die Rolle spielen, die ihnen Perin diktiert.[2] Auch die Bühne nahm von diesen Abänderungen, die auch die Kritik gut heißt,[3] vom 18. Jänner 1819 ab Besitz.

[1] Vgl. Theater-Zeitung Nr. 94, Mode-Zeitung Nr. 68, Sammler Nr. 140, Morgenblatt 1817, Nr. 1, Schreyvogel Tagebücher 2, 218 f. Rosenbaum schreibt: »Das Stück ist schön geschrieben, aber der zweite und besonders der dritte Akt unerreichbar lang. Schon quälte mich der Schlaf.«

[2] Vgl. Distel in Zeitschrift für vgld. Literaturgesch. 14, 202.

[3] Siehe Abendzeitung Nr. 49, Sammler Nr. 10.

Noch unumschränkter als Frau Löwe das heitere, beherrscht Frau Schröder das tragische Repertoire. Sie erscheint als Orsina, als Eboli und Ophelia; um beiden Sternen der Hofbühne große Aufgaben zu bieten, wird ein Werk wie Rodogune von Corneille in Übersetzung Bodes aufgenommen (19. September 1815), mit einer Verschärfung der Katastrophe, die den Wienern durchaus nicht behagen wollte.[1] Es erlebte nur sechs Vorstellungen. Wie es Hebenstreit gelang, der Löwe durch seine Ausfälle über ihre Koketterie das neue Engagement zu verleiden, so hat er auch die Schröder gerade in dem Punkte, wo sie am empfindlichsten war, gekränkt: in ihrer weiblichen Eitelkeit. Ihrer Eboli, sagt er, fehle Jugend und Schönheit, dergleichen Eigenschaften ersetze auch das größte Talent nicht, während ein anderer Kritiker meint, nur sie könne diesen Charakter erträglich machen.[2] Solche öfter wiederholte Angriffe erregten sie dermaßen, daß sie nach der Première des Dramas von K. F. Weidmann, »Klementine von Aubigny«, (24. September 1816) eine Ansprache an das Publikum hielt, in der sie von »giftigen Schlangen und zischenden Pfeilen« sprach, »womit«, äußert sich das Stuttgarter Morgenblatt, »das Publikum unzufrieden war, weil man nicht recht weiß, ob sie einige Zuschauer oder Schauspielerinnen oder wohl gar Kritiker gemeint haben mag. Es widerfährt ihr ja so viel Ehre, daß sie mit dem gestreuten Weihrauch sich immer begnügen und nicht nach allgemeiner Vergötterung ringen sollte«.[3] Nachdem Hebenstreit in der Mode-Zeitung ihre Worte so gedreht hatte, als ob sie sich gegen das Publikum gewendet hätte, sah sie sich zu einer öffentlichen Erklärung veranlaßt.[4]



Friedrich Roose.

»So gerne ich einer näheren Auseinandersetzung der Worte ausgewichen wäre, die mir am 24. v. M. bey der Äußerung meines Dankes für den gütigen Beyfall des Publikums entfielen, so sehe ich mich doch durch die Auslegung dazu genöthigt, welche in Nr. 53 der Mode-Zeitung von meinen Worten gemacht werden. Ich habe dabey weder einen Theil der Zuschauer, noch meine Kunstgenossen, sondern bloß die Kritiker im Sinne gehabt, welche meine Bemühungen in der Kunst seit einiger Zeit in hiesigen und auswärtigen Blättern herabzuwürdigen suchen. Ob ich zwar gerne eine gute Kritik verehre und dankbar benütze, so kann ich doch keinen Werth auf eine solche setzen, die gleich der Mode schwankend und unbeständig ist; am wenigsten aber glaube ich derselben zu meiner ferneren Kunstreise als Stütze zu bedürfen. Sophie Schröder.

Wien, 4. Oktober 1816.«

Schreyvogel, der die Aufnahme dieser Erklärung vermittelt hatte, sieht sich auch genötigt, in einer Eingabe an die Polizei (17. September) auf das schärfste gegen die »schmähsüchtige Feder« und die »unerhörte Dreistigkeit« dieses Verleumders aufzutreten, der in einer Reihe von Mitgliedern den Entschluß erweckt habe, »Wien eher zu verlassen, als sich länger den Insulten eines literarischen Sanscülotismus auszusetzen«. Sedlnitzky erwidert am 24. November, daß er Hebenstreit einen Verweis erteilt habe.

Was aus Sophie Schröder künstlerisch geworden war, schildert ein Brief Schreyvogels an Kotzebue (2. März 1816):

»Sie hat keineswegs vergessen, was sie Ihnen schuldig ist, und auch die Wiener erinnern sich der kleinen Stolmers noch, die sie Ihnen zu verdanken hatten. Indessen würden Sie mit allem Ihrem Scharfsinn doch kaum den Grad der Vollkommenheit vorauszusagen gewagt haben, den diese wirklich außerordentliche Schauspielerin erreicht hat. Mit einer sehr unbedeutenden Figur und einem nichts weniger als schönen Gesichte darf sie jede Rolle (sie sey jung oder alt, sanft oder heftig, gut oder bösartig) übernehmen, in der irgend eine tragische Anlage ist, und sie kann sicher seyn,

---

[1] Rosenbaum: »Eine peinlich schöne Vorstellung. Die höchste Grausamkeit stellte Schröder schauerlich dar. Korn, Heurteur stellten das schönste Bild brüderlicher Liebe meisterhaft dar. Es war eine sehr gelungene Vorstellung.« Schreyvogel Tagebücher 2, 122. Er schreibt an Schall 27. September: »Dieses Trauerspiel gehört zu den gelungensten Darstellungen auf unserer Bühne.«

[2] Vgl. Sammler 1816 Nr. 104, Morgenblatt Nr. 133, 227, 289, Mode-Zeitung Nr. 45.

[3] Siehe Nr. 294, Theater-Zeitung Nr. 77, 78.

[4] Siehe Theater-Zeitung Nr 85, Sammler Nr. 121.

alle kleineren Talente mit allen weiblichen Reizen dazu neben sich auszulöschen. Erst neulich spielte sie die Eboli, unmittelbar nachher Kleopatra (in Rodogune) und die Orsina, nach der Elfride und der Johanna von Montfaucon, und unsere jungen hübschen Weiber werden es wohl bleiben lassen, ihr eine jener beyden Courtisanen nachzuspielen. Sie ist es hauptsächlich, die Ihren verstümmelten »Schutzgeist«[1] bey immer vollem Hause auf dem Repertoire erhält (wir hatten vorgestern die 25. Vorstellung). Der Zauber ihrer Deklamation hat mich, der ich sie schon oft in dieser Rolle gehört habe, so mächtig ergriffen, daß ich nicht umhin konnte, ihr zu sagen: Sie mache mir die Fabel der Echo in einem anderen Sinne begreiflich, denn ich fühle, wie man sich in eine bloße Stimme bis zur Schwärmerey verlieben könne.«

Neben ihr entwickelte aber Schreyvogel, weit davon entfernt, einem einseitigen Kultus zu huldigen, auch andere der ihm zur Verfügung stehenden Talente, besonders die Adamberger, die persönlich ihm immer werter wurde, und Korn, den er sich erst erobern mußte. War dessen schwaches Organ wohl nicht für große Heldenrollen ausreichend, so siegte sein tiefes Gefühl in allen mehr poetischen Aufgaben, wie in den älteren Dramen Collins, denen Schreyvogel jetzt viel gerechter wird, während er das nachgelassene Werk »Die Horatier und Curiatier« nur ehrenhalber auf die Szene bringt, die Erfolglosigkeit dieses »abgeschmackten« Stückes richtig vorhersagend.[2] Mit der Adamberger und Heurteur versucht er die »Iphigenie«, die zum Besten von Ifflands Denkmal, durch einen platten Prolog der Karoline Pichler eingeleitet, am 22. April 1815 wieder aufgenommen wurde, ohne, wie Schreyvogel es ahnte, dem Wiener fester ans Herz zu wachsen.[3] »Nach dem großen Erfolge, welchen die Darstellung der Iphigenie neuerlich auf unserer Bühne hatte, zweifle ich nicht mehr, daß auch Tasso eine wärmere Aufnahme finden wird, als vielleicht sonst irgendwo in Deutschland«, schreibt Schreyvogel am 15. Juni 1816 an Schall. Und so bringt der 4. October die erste Aufführung des vom Dramaturgen stark gekürzten Goetheschen Werkes, mit Korn in der Titelrolle. Noch Costenoble schwelgt im Genusse dieser herrlichen, ganz einzigen Leistung, vor der sich ein Kritiker zu dem denkwürdigen Ausspruche verstieg: »Es bleibt zweifelhaft, ob Tasso gelebt, um von Goethe so dramatisiert, oder ob Goethe ihn geschrieben habe, um von Herrn Korn so dargestellt zu werden.« Neben ihm stand die Adamberger als liebliche, nur allzu sentimentale Prinzessin und Roose, ein schwächlicher Antonio.[4]

Der lyrische Ton, auf den die Darstellung gestimmt war, herrschte auch in der ersten großen Shakespeare-Bearbeitung, die Schreyvogel mit »Romeo und Julie« am 20. Dezember brachte.

Seine Gedanken über die Bühnenbearbeitung Shakespeares hat Schreyvogel schon in dem erwähnten Aufsatze geäußert; ergänzend treten Bemerkungen hinzu, die er in seinen Gesammelten Schriften beim Wiederabdruck seines Urteils aus dem Sonntagsblatte macht.[5] Wieder wendet er sich gegen Shakespeare ohne Kürzungen, eine Forderung, die den Dichter beinahe von der Bühne vertrieben habe. Seine Grundsätze für »Romeo und Julie« hat er selbst vor der Aufführung in einem Artikel des »Sammler« (Nr. 152) niedergelegt.

Er teilt mit, daß er den Goetheschen Text[6] zugrunde gelegt habe, doch weiche seine »Bearbeitung, wenn man eine bloße szenische Anordnung so nennen will«, von ihr ab, »um dem Originale näher zu kommen, dessen große dramatische Anlage den Beschränkungen der Bühne angepaßt

---

[1] Im Theater an der Wien.

[2] Am 20. Jänner 1817, vergl. Morgenblatt Nr. 35, Abd.-Ztg. Nr. 39. Atterbom a. a. O. S. 202, dankt Gott, wie das Stück ausgespielt war.

[3] Die Rede im Sammler Nr. 53 abgedruckt und Theater-Ztg. Nr. 40. Eine interessante Besprechung, die vielleicht Clemens Brentano zuzuschreiben sein dürfte, liefern die Friedensblätter Nr. 57. Die Zuschauer werden gerühmt. »Man gebe ihnen das Gute und Vollkommene wie in Athen und sie werden als Athener auftreten«. Der Vortrag ist »der gewöhnliche deutsche, moderne, romantisch-sentimentale, oder wie man ihn sonst nennen will, aber nicht der antike und plastische«. Orest (Heurteur) war der beste, »weil er der modernste ist«, auch Koberwein (Thoas) wird gerühmt. »Iphigenie, die griechische schöne Seele — welche Schauspielerin könnte diese herrlichste aller Erscheinungen besser darstellen, als die, welche durch Jugend und Schönheit, durch Jungfräulichkeit, Verständigkeit und Gefühl einen so ausgezeichneten Beruf dazu hat, und welche sich in Kraft der Idee und der Kunst augenblicklich über die gewohnte Manier erheben dürfte? Es war ihr Triumph, daß sie in den letzten drei Akten diese Manier fast gänzlich vergessen machte.« — In seinem ablehnenden Gutachten von Klingemanns »Oedipus und Jokaste« sagt Schreyvogel, »daß das Publikum in unserer Zeit an Vorwürfen dieser ältesten halb- oder unhistorischen Geschichte selbst dann nicht mehr Geschmack finden kann, wenn die Behandlung vortrefflich ist; Goethe's herrliche Iphigenie ist der unzweifelhafte Beweis.«

[4] Siehe Theater-Zeitung Nr. 88. Morgenblatt Nr. 298. Costenoble 1, 2. Vergl. Schreyvogel Tagebücher 2, 168 und 208. — Für die Bearbeitung von Romeo und Tasso erhält er 300 Gulden.

[5] Siehe Th. 2, Dramaturgische Briefe Nr. 12.

[6] Siehe Weimarsche Ag. Bd. 9, S. 169 und J. Minor in der Festschrift zum 8. Neuphilologentage, S. 3 ff. Einen mehrfach erwähnten Druck von Schreyvogels Bearbeitung habe ich vergebens gesucht, in der Bibliothek des Burgtheaters findet sich auch keine Handschrift.

werden kann, ohne daß man nötig hat, wesentliche Veränderungen in der Ökonomie der Handlung vorzunehmen.« Er stellt die Eingangsszenen wieder her, durch deren Verstümmelung Goethe »eine öffentliche Begebenheit in einen bloß häuslichen Unfall verwandelt habe«. In Anordnung der einzelnen Szenen sucht er dem Originale näher zu bleiben als Goethe, gegen dessen Änderungen, besonders des Schlusses, wo er alle Nebenpersonen entfernt, Schreyvogel große Bedenken äußert. Durch sein Vorgehen seien auch die Charaktere erst zu ihrem Rechte gekommen. »So vortrefflich Goethe in seinen eigenen Charakterzeichnungen ist, so wenig scheint es ihm gegeben, den Umrissen einer fremden Meisterhand völlig treu zu bleiben; er ist selbst zu sehr Original, um in seinen Nachbildungen der Originalität eines anderen großen Geistes nicht Abbruch zu tun.« Die Übersetzung Schlegels ist fast ganz beibehalten. »Es ist der Versuch einer szenischen Einrichtung. Eine sorgfältigere Bearbeitung des Stückes für das Theater und die Lektüre zugleich wird vielleicht diesem Versuche folgen, wenn ich erst die Erfahrung über eine ähnliche szenische Einrichtung des Hamlet und Lear werde zu Rate gezogen haben.«


Maximilian Korn als Tasso.

Im Februar 1816 ist Schreyvogel mit dieser Arbeit, die ihm Freude macht, beschäftigt,[1] er sucht sofort Korn für die Rolle des Romeo zu interessieren, indem er sie eifrig mit ihm durchgeht. Bei den Proben, die anfangs Dezember beginnen, entspricht ihm die Adamberger nicht, so daß er auch sie in die Lehre nimmt. Die Aufführung, der er nach seiner Art mit Bedenken entgegensieht, befriedigt ihn wenig, auch der Erfolg scheint ihm zweifelhaft.[2] Die Presse, die sich zum Teil über seine erklärende Einführung ärgert, verhält sich recht unfreundlich.[3] Publikum und Kritik haben sich entschieden nicht als shakespearereif erwiesen, aber auch die Darsteller nicht, von dem heißen Blute des Werkes floß in den Adern dieses Romeo und dieser Julia wohl nicht ein Tropfen.

Über Goethe und Shakespeare siegte Müllner. »Das Anschauen und Anhören der ‚Schuld' gehört noch immer Gottlob! zum Modeton«, ruft Hebenstreit aus, nachdem die Schröder (2. März 1816) als Elvira das Interesse für das Werk neu belebt hatte, und M. von Collin meldet an Tieck, daß das Publikum auf Trauerspiele dieser Art erpicht sei. In einer eigentümlichen Gestalt kam der »29. Februar« unter dem Titel »Der Wahn« 11. April 1815 zur Aufführung. Das grausige, Z. Werner nachgeahmte Stück bringt eine blutschänderische Ehe, deren jugendlicher Sproß vom Vater, nachdem ein Fremder den Frevel der Verbindung enthüllt, getödtet wird, worauf er sich und seine Gattin dem Gerichte überliefert. In dieser Form war das Stück natürlich unmöglich; Müllner änderte nun den wahren Incest durch eine Kindesvertauschung in einen vermeintlichen, doch auch diese Milderung fand keine Gnade. So machte sich denn Heurteur, der das Stück gar zu gern gespielt hätte, an die Arbeit und eskamotierte die ganze Tragik hinweg. Wie der alte Horst den Knaben durchstoßen will, spürt er einen Widerstand, er zieht einen Brief aus seiner Brusttasche, der ihn als ein vertauschtes Kind legitimiert; so ist ein glücklicher Ausgang für den Wiener Geschmack geschaffen, und Müllner selbst heißt, nachdem das Stück auf diese Weise im Hoftheater anhaltende Erfolge erzielte, dieses Verfahren gut.[4]

---

1 Vergl. Tagebücher 2, 159 ff.

2 »Das Stück wurde mit getheiltem Beifall aufgenommen. Die für den gemeinen Geschmack zu düstere Katastrophe, die schlechte Einrichtung des Theaters dazu und die vielen Verwandlungen sind daran Schuld; auch das Spiel der Nebenpersonen. Indeß hat die Sache durchgegriffen und man muß sie gegen den kindischen Geschmack behaupten.« (Tagebücher 2, 225.)

3 Der Sammler Nr. 156 sagt, daß es viele Zuschauer gab, »die lieber gewünscht hätten, daß das Paar am Leben bleibe. Möglich, daß in diesem Falle Romeo und Julia mehr Zuschauer angezogen hätten.« Auch hatte das Publikum Bedenken gegen die unsittliche Leidenschaft eines Mädchens. »Nach unseren Sitten ist freilich diese Julia eine zu frivole Erscheinung, es war vielleicht nur unserer geehrten Adamberger möglich, den unangenehmen Eindruck zu mildern, welchen die willenlose Hingabe eines so wohlerzogenen Mädchens macht.« Hebenstreit in der Modezeitung (Nr. 77) urteilt »vorsichtig und lobend« (Tageb. 2, 227). Vgl. Morgenblatt 1817, Nr. 15, Theaterzeitung 1817, Nr. 2: »der Stoff, so oft dagewesen, hat sich trotz aller herrlichen Zutat zum gewöhnlichen Jammersujet herabgezogen.« Daß der »Sammler« 1817, Nr. 8, dieses Stück eines der am mißfälligsten aufgenommenen neuen Produkte nennt, wurmt Schreyvogel sehr. (Tagebücher 2, 233.) Rosenbaum: »Gefiel nicht, obwohl es großen theatralischen Wert hat.«

4 Vgl. J. Minor: Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern, S. 120 ff. Auch sonst sind viele Abänderungen getroffen: Der Text der Bibel wird mit einer versifizierten Sittenlehre vertauscht. Vom 29. Februar heißt es nicht »Thöricht Menschenwerk aus Rom«, sondern »Menschen schoben ihn ins Jahr« u. a. Müllner selbst veröffentlichte diese von ihm nochmals verbesserte Umformung im Almanach für Privatbühnen, Bd. 2, 1818. — Schreyvogel schrieb an Müllner (6. September): »So viel Glück Ihr »29. Februar« ungeachtet der sinnlos geänderten Catastrophe auch in der (übrigens

Noch 1817 erscheint ein »Duodezdrama« »Der Findling«, das Erstlingswerk des jungen Pannasch, auf der Hofbühne und erweist sich als ein verkommener Sprößling dieses Müllnerschen Produktes.

Mit den gespanntesten Erwartungen sah Schreyvogel dem neuen großen Werke »König Yngurd« entgegen. Als er es durchgelesen, schrieb er nur in sein Tagebuch: »Infelix operis summa!« Dem Dichter gegenüber (4. Oktober) äußert er, nachdem er seinen großen Eindruck geschildert, eine Reihe von Bedenken, besonders wegen des übermäßigen Umfangs des Werkes, und erklärt, nachgiebig gegen die Weichlichkeit des Publikums, den fünften Akt für zu gräßlich und unruhig, auch die Zensur macht ihm nach einem folgenden Briefe (6. Oktober) viele Sorgen. Müllner geht auf seine Vorschläge ein, wie er selbst sagt, hat er ein Fünfteil Zeit, fünf redende Personen und beinahe die »ganzen Kriegskosten des dritten Aktes erspart«. Jubelnd begrüßt Schreyvogel diese Veränderungen (1. November), mit energischer Hand beseitigt er selbst noch einige Auswüchse und bemüht sich bis in Einzelheiten nichts Anstößiges stehen zu lassen, schon am 15. kann er die Bewilligung der Zensur melden, die dadurch »einen nicht geringen Beweis ihrer Liebenswürdigkeit und ihrer Achtung für den Verfasser gegeben zu haben« glaubt.[1] »Diese wichtige Erwerbung habe ich dem Theater gemacht« ruft er stolz aus.

Von jener einheitlichen Stimmung, welche die »Schuld« durchzieht, ist in diesem wirren, zwischen Schicksalstragik und Phantastik schwankenden Produkte keine Spur zu finden. Dem fast grotesken Helden König Yngurd, einer Mischung von Macbeth und Napoleon, leistet die Hölle Beistand im Kampfe für seine Macht; zwei Frauen, ähnlich den Hauptfiguren der »Schuld«, streiten um seine Liebe. Wieder spielt die Blutliebe ein in der Figur des sentimentalen Heldenknaben Oskar, der nicht nur das Entzücken des Publikums war, sondern auch von Schreyvogel als sein Liebling bezeichnet wird, und der Tochter Yngurds Asta. Der Tod des Knaben wird von der Kritik nicht mit Unrecht als ein Plagiat an Shakespeares »König Johann« gekennzeichnet. An äußeren Effekten, an bombastischer Rhetorik ist, besonders in den Wahnsinnsszenen Brunnhilds, die auch Schreyvogel mit gerechten Bedenken erfüllten, kein Mangel.[2] An Stelle der Trochäen treten, wohl um die Anlehnung an die Schicksalstragödie zu meiden, fünffüßige gereimte Jamben.

Schon die Besetzung machte Schwierigkeiten. Um den Yngurd stritten Koberwein, den die Regisseure, und Heurteur, den Müllner begünstigte. Für den Oskar hätte Schreyvogel gerne eine junge Schröder zur Verfügung gehabt, die Besetzung mit einer Anfängerin schien ihm gefährlich. Am 19. Januar 1816 fand die erste Aufführung statt als Benefiz der Regie mit einem schlechten Epilog der Weißenthurn. Während die Zeitungskritik im ganzen sehr günstig lautete,[3] herrschte im Publikum eine gewisse Enttäuschung.

---

trefflichen) Darstellung auf dem Theater gemacht hat, so peinlich empfand ich doch die Verstümmelung, empfinde sie noch, sobald das unglückliche Papier zum Vorschein kommt, wodurch alle Angst und Noth der Zuschauer wie der handelnden Personen sich plötzlich in Nichts auflöst. Ich gestehe, daß Herr Heurteur das Publikum hierin richtiger beurtheilt hat als ich: aber auch Horaz würde dieses Publikum nur zur Hälfte erraten haben, wenn er dem Umarbeiter zugerufen hätte: solventur risu tabulae, tu missus abibis! Nun das Letztere traf ein: Dank sey es der Stimmung, worein die unverstümmelten Szenen das Publikum versetzt hatten.« — 2. Dezember: »Da es Herr Heurteur zuerst in der Mittagsstunde zum Vortheile einer armen Familie gab, konnte ich umsoweniger hindern, daß es in dieser Gestalt aufgeführt würde. Ich habe ihm gerathen, wenigstens die Verse verbessern zu lassen. Doch die Vorstellung wurde so übereilt, daß sich keine Zeit dazu fand. Das vortreffliche Spiel der Adamberger und überhaupt die sehr gelungene Darstellung, verbunden mit der meisterhaften Anlage der früheren Szenen übertraf weit meine Erwartung von dem Erfolg des so übel zugerichteten Dramas, und da die Wiederholung gleich für den nächsten Tag verlangt wurde, so war fürs erste an keine Abänderung zu denken. Das Stück ist 7 oder 8mal in dieser Gestalt gegeben worden, aber noch immer gerne gesehen.« Hebenstreit sagt in seiner Kritik (Sammler Nr. 45): »Entweder bleibe das Stück wie es ist oder es werde gar nicht gegeben«. Die Friedensblätter Nr. 48, 52 (Brentano?) behandeln es sehr ironisch: »Wenn man doch einsehen wollte, wie viel es dem tragischen Dichter kostet, einer Person das Recht zum Sterben zu verschaffen!«

[1] Die Briefe sind auszugsweise mitgeteilt bei Sauer a. a. O., S. 96 ff.

[2] Vergl. Minor a. a. O. S. 141 ff.

[3] Sammler Nr. 12 vergleicht das Stück mit einem Werke Raphaels; Mode-Zeitung Nr. 4, 12, 13 (Bernard), Ztg. f. eleg. Welt Nr. 29.

An Müllner meldet Schreyvogel am 20. Januar:

»Yngurd hatte großen Erfolg, ungeachtet alles dessen, was in letzter Zeit zu seinem Nachtheil gethan und unterlassen wurde. Was würde erst geschehen seyn, wenn der Unverstand und die Eitelkeit von ein paar Schauspielern und Schauspielerinnen das herrliche Ganze, das Sie und (ich darf sagen) auch ich vor Augen hatten, nicht zum Theil wieder zerstört hätten! Jetzt erst darf ich Ihnen gestehen, daß ich wegen des Gelingens dieser Vorstellung sehr in Sorgen war. Man hatte es mir in den letzten vier bis fünf Wochen ganz unmöglich gemacht, etwas weiter für unseren Yngurd zu thun. Mein Besetzungsvorschlag ward nicht geachtet; man hielt mich von den Proben entfernt; ich hörte von Veränderungen, die mit den zwischen uns verabredeten nicht zusammen stimmten. Die Rolle des Oskar war durch den Umtrieb derselben Partei, die ich hierbey am geschäftigsten sah, an eine Anfängerin gekommen, deren Organ, Figur und Ausbildung einer so wichtigen Rolle daher nicht angemessen war. Denken Sie sich meinen Verdruss, als ich bey der gestrigen Vorstellung gleich in der ersten Szene alles wieder hörte, was sie und ich wegzulassen für gut gefunden hatten, und als ich den nachtheiligen Eindruck bemerkte, den diese überflüssigen Details gleich Anfangs auf die Zuhörer machten. Doch im Fortgange des ersten Akts wurden diese Willkürlichkeiten weniger und mit Yngurds (Heurteurs) Auftreten fing die Aufmerksamkeit des Publicums an sich zu fixiren. Unser junger Freund hat meine Erwartungen in dieser Rolle noch übertroffen, obwohl ich seine Ansichten davon voraus gekannt und gutgeheißen habe. Er hat im 3. und besonders im 4. Akte ein wahrhaft genialisches Kunsttalent entwickelt und den großen Charakter, den er darstellt, in seiner ganzen Tiefe ergriffen und ausgesprochen. Sein Dialog mit Marduf gegen Ende des 4. Akts entschied eigentlich das Schicksal des Stücks; von da an mochte geschehen, was da wollte, der gewaltige Eindruck, den der Charakter und die Situation des Helden gemacht hatte, konnte nicht mehr verloren gehen. Ich sage Ihnen heute nichts von Mme. Schröder und von den übrigen gelungenen Parthien der Darstellung, noch weniger von den Mängeln, worunter Oskars (Dlle. Weißenthurns) ganz verkrüppelte Gestalt der auffallendste ist.« — Am 24. Februar fährt er fort, besonders über die Rezension des »Sammler«, die er schon früher »ein wahres kritisches Wischiwaschi« genannt hat, und ihr Lob des Fräulein Weißenthurn, das »allgemeine Indignation erweckt hat«, erbost: »So vortrefflich Mme. Schröder die leidenschaftlichen Momente ihres Wahnsinnes darstellt, so wenig bin ich mit den reflektierenden zufrieden, sie ist kränker, als man es auf dem Theater seyn darf und dehnt diese Stellen zu sehr. Dlle. Adamberger erreichte meine Erwartung nicht; es ist wahr, daß vieles in ihrer Rolle der Darstellung widerstrebt. Marduf (Kruger), Jarl (Roose), Erichson (Reil), Gyldenbrog (Koch) waren sehr gut, Alf (Korn) konnte nicht besser seyn. Irma (Frau Weißenthurn) spielte recht fleißig; aber es war — Ihre Irma nicht.«[1]



Ludwig Wothe.

Die öffentliche Kritik stimmt zumeist mit Schreyvogel überein, auch im Tadel der jugendlichen Tochter der Frau Weißenthurn; bei der fünften Vorstellung, die Müllners Benefiz war,[2] übernahm der junge, mehr für Chargen begabte Wothe die Jünglingsrolle, ebenfalls mit geringem Erfolge. Bei dieser Gelegenheit trat auch Koberwein an Stelle Heurteurs, der mit dem Yngurd einen solchen Triumph gefeiert hatte, daß er — aus dem Burgtheater hinausgedrängt wurde.[3]

Es war schon die allzu große Tragik, welche den Wienern hier, wie in einem ähnlichen Schicksalsdrama »Ezzelino« von Kruse[4] nicht ganz behagte. Fast hätte der ernste Ausgang ein in seiner gemütlichen Behaglichkeit und dem konversationellen Dialoge ganz dem Geschmacke des Publikums zusagendes Werk, wie den »Correggio« Oehlenschlägers in seinem Erfolge beeinträchtigt. Die Geschichte des armen Malers, der, von dem derben Michel Angelo und dem sinnigen Romano gefördert, den Anschlägen eines vornehmen Mannes, der unter dem Scheine edelmütiger Unterstützung ihm sein Weib zu rauben droht, glücklich entgeht, war so ganz für leicht zu rührende Herzen geschrieben, und trug in seinen recht flachen Gesprächen über Kunst auch einen Anschein von Tiefe zur Schau, deren Verständnis dem Hörer nur schmeicheln konnte. Aber mußte der »liebe Kerl«, wie man in Wien von dem Helden sagte, zum Schlusse einem Blutsturz erliegen?

---

1 Vgl. Schreyvogel Tagebücher 2, 152 f.

2 Er hatte für das Stück 100 Dukaten erhalten, beim Benefiz war das Haus nur mittelmäßig besetzt, die Einnahme soll zirka 1500 Gulden betragen haben. Die Modezeitung trat bei dieser Gelegenheit lebhaft für die Einführung einer Tantième ein. Ztg. f. eleg. Welt Nr. 143, Morgenblatt Nr. 163. Das Stück erlebte bis 1825 17 Aufführungen, wovon es 1816 neun gehabt hatte.

3 Rosenbaum sagt von Koberwein: »Er wurde verdient ausgelacht. Der Mensch schreitet über die Grenzen seines Talentes.«

4 Gegeben am 6. Juni 1816. Vergl. Theater-Zeitung Nr. 54, Mode-Zeitung Nr. 23, Morgenblatt Nr. 157, Schreyvogel Tagebücher 2, 113.

Die gesamte Kritik erklärte sich nach der ersten Aufführung (31. August 1815) einhellig gegen diesen widerwärtigen Ausgang.[1] Die staatliche Zensur hatte schon ihres Amtes gewaltet, indem sie aus dem Bilde der heiligen Familie, das Correggio malt, die Familie des Malers und aus Magdalena eine Göttin des Waldes machte,[2] die Zensur des Publikums forderte einen guten Ausgang; der Schriftsteller K. F. Weidmann, ein Sohn des berühmten Schauspielers, der nach unglücklichen Theaterversuchen unter die Literaten gegangen war, unterzog sich ohne Schreyvogels Zustimmung der wenig ehrenvollen Aufgabe, dem braven Maler das Leben zu retten und ihn mit Ehren und Würden zu belohnen; als in dieser vieraktigen Gestalt das Stück in Szene ging (16. November), fand es allgemeine Anerkennung,[3] zumal die Darstellung durch Koberwein, der aus dem »kindlichen« Correggio dem Wiener Publikum zur Freude einen »kindischen« machte, Roose als Michel Angelo und besonders Korn als Romano vortrefflich gefunden wurde. Daß der Autor jammerte, man habe seinem Stücke »den Kern weggeschnitten«, tat nichts zur Sache.[4] »Den Dichter in seinem Werke umbringen und den Helden am Leben lassen, das ist mitunter unsere grausam-lustige Weise« ruft ein Kritiker aus.[5]

Mit Befriedigung konnte Schreyvogel zu Beginn des Jahres 1817 auf die unter so schwierigen Verhältnissen geleistete Arbeit zurückblicken: er war der letzte, der sich verhehlte, wie viel noch, besonders im Trauerspiele, für ein vollendetes Ensemble und ein gediegenes Repertoire zu tun blieb. Die Anerkennung von Seite der Leitung war eine recht spärliche, aber die Schauspieler hatten nach und nach Vertrauen zu ihm gefaßt und er konnte auf seine Truppe rechnen. Auch die Kritik war ihm nicht unfreundlich gesinnt, das volle Verständnis fand er nur bei wenigen Edlen. Zu diesen zählt der junge Grillparzer, dessen Erstlingswerke er die Tore des Theaters an der Wien öffnete, dem er wie ein Lehrer und ein Vater entgegenkam, in der festen Hoffnung, er werde es ihm als Mensch wie als Dichter vergelten.[6] — Daß es gerade Schreyvogels schlimmster Feind, Hebenstreit, gewesen war, der durch den böswillig kommentierten Abdruck von Grillparzers Übersetzung aus Calderons »Leben ein Traum« diesen Bund stiftete, ist eine prächtige Ironie der Tatsachen. Nunmehr hat Schreyvogel auch einen Dichter, auf den er seine Hoffnungen für die Zukunft bauen darf.

---

[1] S. Sammler Nr. 109, Morgenblatt Nr. 260, Friedensblätter Nr. 114, vgl. Grillparzer 14, 165; 15, 41, Tieck Krit. Schriften 4, 270. Schreyvogels Urteil lautet recht kühl, s. Tagebücher 2, 119, 121.

[2] Der Kaiser entscheidet am 8. Dezember 1814: »Wenn in dem Trauerspiele Correggio dem Bilde, welches dieser malt, eine bestimmte profane Benennung z. B. aus der fabelhaften Götterlehre, gegeben wird, wenn alle Anspielungen auf Maria, Josef, Magdalena und überhaupt auf Bilder der Heiligen wie auch der Altar in der Eiche vor der Hütte des Einsiedlers wegbleiben und wenn Ausrufungen und Stellen, wie z. B. Jesus Maria, Mutter Gottes! vor dem schönen Bilde der Magdalena knien und beten u. s. w. gestrichen werden, so kann die Aufführung des Stückes gestattet werden.« (Dr. Glossys freundliche Mitteilung.)

[3] Sehr scharf dagegen Morgenblatt Nr. 301. Vgl. Costenoble 1, 16 f.

[4] S. Oehlenschläger Briefe 2, 16.

[5] S. Morgenblatt 1819, Nr. 236.

[6] S. Rizys Aufsatz im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 11, 1 f. und Schreyvogels Tagebücher (vgl. Jahrbuch 1, 375 ff.). — Statt des reizenden Gedichtes, das Grillparzer für die Festvorstellung zur Vermählung des Kaisers 11. November 1816 geschrieben: »Ich hab' sie gesehen« wurde ein schlechter Prolog der Weißenthurn vorgeführt.





JOSEPH KOBERWEIN
ALS „CORREGGIO"

Druck der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien

Photogravure R. Paulussen Wien

2. DIE ADMINISTRATION FULJODS (1817—1821).

Mit einem Zirkulare, von Schreyvogel verfaßt, wendet sich der neue Leiter am 7. April an die ihm wohlbekannte Künstlerschar.

Er betont nachdrücklich, wie die bedeutsame Veränderung, welche durch die Übernahme des Theaters in Aerarialregie sich vollzogen, den Mitgliedern größere Pflichten als je zuvor auferlege. »Wir dürfen uns die großen Schwierigkeiten nicht verhehlen, mit denen die k. k. Hoftheater zu kämpfen haben . . . Der Druck der Zeiten lastet auf allen öffentlichen und Privatanstalten ohne Ausnahme. Von der andern Seite haben die Gesellschaften wichtige Verluste an ihrem Personale erlitten und sind in diesem Augenblicke durch Krankheiten der Mitwirkung mehrerer ihrer vorzüglichsten Mitglieder beraubt. Die nächsten Leistungen der Hoftheater können in allen Zweigen der Kunst nur beschränkt seyn, desto mehr muß alles das, was sie wirklich zu leisten im Stande sind, das Merkmal des uneigennützigen, von kleinlicher Künstler-Eifersucht entfernten Zusammenwirkens aller dienstfähigen Mitglieder nach ihren gegenwärtigen Eigenschaften und Kräften an sich tragen. Nicht Vieles und Außerordentliches, aber das Beste, was wir vermögen, kann auch jetzt schon von uns gefordert werden. Eine gründliche Verbesserung in allen Fächern wird sogleich in Erwägung gezogen und nach und nach in Ausführung gebracht werden, um so den blühenden Zustand allmälig herbeyzuführen, worauf die k. k Hoftheater ihrem Namen und ihrer Bestimmung nach gerechten Anspruch haben.«

Unendlich maßvoll und bescheiden, beinahe gedrückt klingen diese Versprechungen. Zu gleicher Zeit wird eine neue Organisierung der Regie in Angriff genommen.

Schon am 23. Dezember 1815 hatte in einem Berichte an Wrbna die Direktion den ersten Vorstoß gewagt. »Die deutsche Hofschauspielergesellschaft ist nun im ganzen so vortrefflich und das Publikum so zufrieden, daß es nur allgemeiner Wunsch ist, eines Theiles daß dieselbe durch gehorsamst anverlangte allgemeine Unterstützung des Theaterwesens erhalten werden könne, anderen Theiles aber, daß die Hindernisse aus dem Weg geräumet werden, die den gerechten Forderungen des Publikums zuwider manchmal nicht hinlänglich gute Besetzungen der Rollen in älteren und neueren Stücken verursachen. Eines dieser Hindernisse besteht in der großen Zahl der Regisseure, die noch obendrein selbst alle Schauspieler und folglich in beständiger Collision unter einander sind; ich habe durch die Verminderung derselben von neun Ausschüssen oder Regisseurs, die von Baron Braun übernommen wurden, auf fünf, und daß ich statt einiger weniger geeigneten, taugliche und weniger unverträgliche gewählt habe, wohl in etwas geholfen, aber so lange, bis nicht diese Männer, die als Schauspieler höchst vorzüglich sind, von der Regie entfernt werden und nur ein einziger sachkundiger Regisseur angestellt werden kann, nimmt die Parteylichkeit immer mehr über Hand und unzählige Hemmungen bey der Besetzung der Rollen sind unvermeidlich. An eine solche neue Einrichtung der Regie ist aber erst zu denken möglich, wenn überhaupt den Hoftheatern durch Unterstützung und neue Organisirung bleibend geholfen oder wenn das Papiergeld mit dem Gelde des Auslandes in ein näheres Verhältnis gebracht werden wird, wie bey dem Umstande, daß die benachbarten deutschen Souverains für das Theater so große Summen jährlich verwenden, eine stete Gefahr ist, daß bey jeder den ersten Schauspielern mißfälligen Veränderung mehrere derselben bey auswärtigen Theatern Engagement annehmen könnten«. Am 6. Mai 1817 ergeht ein ausführliches Schreiben an die Regie, um sie »für das Ganze auf alle Weise nützlich zu machen«. Sie wird gemahnt, »alle einseitigen Rücksichten der Gunst und Eifersucht« aufhören zu lassen. Die neuen Stücke sollen den einzelnen Regisseuren zur schleunigen Berichterstattung zugewiesen werden. Das Schriftstück macht auch eine Reihe älterer Stücke namhaft, deren Wiederaufnahme in einer Besetzung, wie sie »das Publikum nach den Kräften der Gesellschaft schon vorlängst zu sehen wünscht«, vorteilhaft wäre, die Regisseure werden speziell aufgefordert, durch Übernahme kleinerer Rollen »der Gesellschaft durch ihr Beyspiel zu zeigen, daß es in der Kunst keinen ausschließenden Besitz und kein Verjährungsrecht gibt. Das Publikum verlangt und das Interesse des Theaters fordert es, daß alle Mitglieder in denjenigen Fächern, für welche sie nach ihrem Alter und ihrer Persönlichkeit am meisten geeignet sind, beschäftigt werden«. Ebenso erwartet die Direktion ein Gutachten über jene Stücke, welche aus dem Repertoire auszuscheiden seien. Sie mahnt vor allem zur sorgfältigen Durchführung der Proben und Vorstellungen. Der Wechsel der Regie hat künftig von Monat zu Monat, nicht wie bisher alle zwei Monate unter den fünf Regisseuren: Korn, Koch, Koberwein, Roose und Krüger vor sich zu gehen.

Erst nach und nach vermögen sich die günstigen Folgen dieser in drakonischem Tone gehaltenen Maßregel fühlbar zu machen. Zunächst ist Fuljod, obwohl er in Stadion eine Stütze findet, sehr unsicher in seiner Stellung, und Schreyvogel hat viel über seine Eitelkeiten und Finten zu klagen, er erscheint seinem Posten nicht gewachsen, ja öfters hat es den Anschein, als ob er sich nicht werde halten können.[1] So stagniert während des Jahres 1817 das Repertoire, das wenig Novitäten und noch weniger Erfolge aufweist. Ein Rührstück, wie Kotzebues »Taschenbuch« (23. August), steht mit einer Reihe von Aufführungen ganz vereinzelt da. Die Vorwürfe der Kritik erscheinen berechtigt, zumal auch das Publikum in dieselben einstimmt, das durch eine neuerliche Erhöhung der Eintrittspreise, die in Wien »beinahe

[1] Vgl. die Schilderung seiner Persönlichkeit durch Spaun, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 8, 284ff.



Direktor Carl.

dieselbe Wirkung hat, wie die des Brotes und des Fleisches«, sehr verstimmt war.[1] Dazu kommt der schwere Verlust, den die Hofbühne durch das Ausscheiden der Adamberger, die sich mit dem Kustos Arneth vermählte, erlitt.[2] Gästen, wie Wohlbrück, einem guten Iffland-Nachahmer, Carl und Frau aus München ruft das Publikum trotz freundlicher Aufnahme ein: Transeant cum caeteris! zu.[3] Den dringend benötigten Heldendarsteller glaubt man, nachdem Heurteur[4] alle Annäherungsversuche zurückwies, in Herrn Bayer aus Prag zu finden, doch trotz der glänzenden Erscheinung und der prächtigen Mittel kommt sein Engagement, das auch die Kritik gut heißt, nicht zu Stande, wohl durch Umtriebe der Freunde Langes, der noch immer nicht vom Platze weichen will.

In dieser Not greift man zu dem Mittel, das sich schon zu Kaiser Josefs Zeiten gewinnbringend erwiesen: am 17. Juni traten Schreyvogel und Treitschke eine Reise durch Deutschland an, um eine Reihe bedeutender Kräfte für Schauspiel und Oper kennen zu lernen und Engagementsanträge zu stellen. Frohen Herzens zieht Schreyvogel auf die Wanderschaft, die ihn über Prag in die wichtigsten deutschen Theaterstädte führte.[5] Am 20. August zurückgekehrt, geht er mit vielen Erwartungen an seinen leider nicht erhaltenen

---

[1] Vgl. Zeitung f. eleg. Welt Nr. 30, 139. Gesellschafter Nr. 136. Abend-Zeitung Nr. 27, 232, 262, 1818 Nr. 18. Perth schreibt in sein Tagebuch (2. Sept.): »Mit den Hofbühnen steht es in Hinsicht von neuen Stücken am meisten mißlich, denn kein Mensch will etwas dichten, da die Bezahlung schlecht ist.«

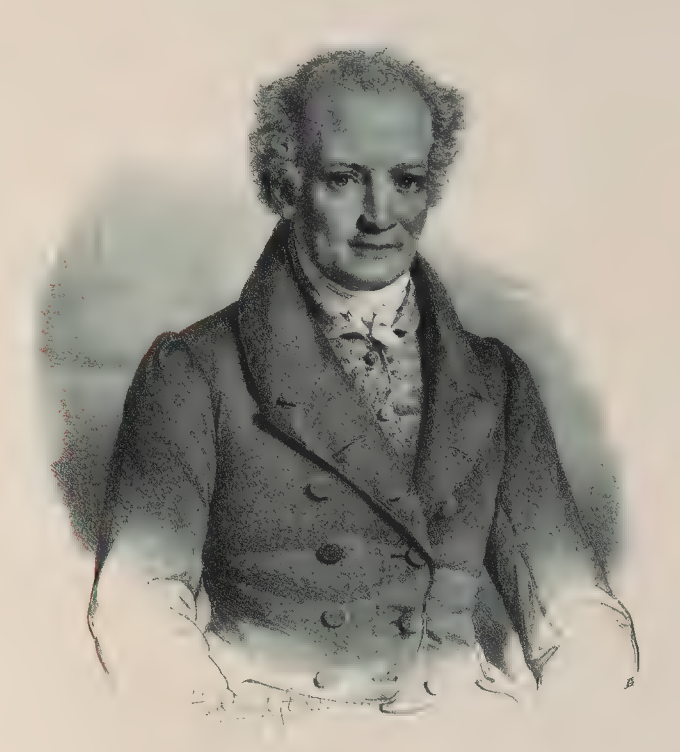
[2] Die Abschiedsvorstellung fand am 17. Juni in der »Schuld« statt. »Sie hielt einen langen Epilog, erweckte Erinnerung an ihre Mutter, die Unvergeßliche! und schloß: Mögen mich des Schicksals Pfade wohin immer lenken — Möchten sie doch meiner gütig denken.« (R.) Vgl. Arneth, Aus meinem Leben, 1, 82.

[3] Vgl. Abend-Zeitung Nr. 39, 62. Mode-Zeitung Nr. 7. Sammler Nr. 10.

[4] Ein interessanter ungedruckter Brief Heurteurs an Schreyvogel (30. Mai 1817) lautet: »Ich muß gestehen, daß, da ich das Hoftheater schon zweymal verlassen habe, ich bey meiner abermaligen Rückkehr zu demselben äußerst behutsam zu Werke gehen will. Wenn ich diesmal ins Hoftheater komme, kann ich nicht mehr fort, ohne daß ich alle Hoffnung aufgäbe, je wieder kommen zu können. — Ich bin nur ein Jahr vom Hoftheater entfernt, und seit dieser Zeit ist das Drama darauf ganz verschwunden, das Schauspiel aber und Lustspiel durch Krankheiten, vorzüglich aber durch das freche Rollenabgeben der bessern Schauspieler an Unbedeutendere oder gar Anfänger sehr geschwächt worden. Dafür hat die Willkür und Eigenmächtigkeit das Feld behauptet und dergestalt um sich gegriffen, daß ich, ehe dieses Ungeheuer nicht getötet und jede Spur davon vernichtet ist, gar keine Lust fühle, ein Mitglied dieser Bühne zu werden. Ist es nicht höchst traurig für die Kunst, wenn man stets Augenzeuge seyn muß, wie in Fiesko's Fabel Partheyen mit Partheyen schlagen, das Recht des Ganzen immer im Munde, das aber in der Tat nie beabsichtigt wird. Was wars damals für ein Lärm, als ich etwa 5 bis 6 meistens kleine Rollen abgeben wollte; jetzt sieht man gar kein älteres Stück mehr, wo nicht 2 bis 3 Hauptrollen unter der Mittelmäßigkeit besetzt sind; was ist z. B. seit einem Jahre außer Ihrer Diana und Tasso gegeben worden, das sich erhalten hätte; fast alles hat mißfallen und meistens der Besetzung wegen.« Trotz seiner Weigerung gab Schreyvogel den »eigensinnigen« Mann nicht auf (s. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1, 178).

[5] Vgl. seine Briefe an Grillparzer im Jahrbuch 1, 171 ff.

Bericht und die Ausfertigung einer Reihe mündlich verabredeter Werbebriefe. Es sind allererste Kunstkräfte, die er zu locken sucht: Esslair aus München, Ludwig Devrient und Frau Stich aus Berlin, Frl. Lindner aus Frankfurt. Aber bald wird ihm klar, wie wenig mit diesen Schreibereien ausgerichtet sei. Woran die Unterhandlungen scheitern, das sind die leidigen finanziellen Bedingungen. Wien ist gegenüber anderen deutschen Hoftheatern nicht mehr konkurrenzfähig. Das betonen Eingaben der Direktion nachdrücklich, die sich bei der gegenwärtigen Lage genötigt sieht, ihre Kraft mehr der



Ferdinand Esslair.

Erhaltung des Bestehenden als der Erwerbung für die Zukunft zu widmen.[1] So beschränkt sich das Resultat zunächst auf einige Gastspiele jugendlicher Kräfte. Ein Herr Julius, der Schreyvogel sehr enttäuscht, wird mit hohem Gehalte angestellt, um sehr schnell wieder beseitigt zu werden, Herr

[1] So erklärt Fuljod (14. Januar 1818), daß »die bisherigen Besoldungen der ersten Sänger und Schauspieler den allgemeinen Zeitverhältnissen nicht mehr angemessen sind . . . Dies hat sich selbst in den letzten Jahren der Hoftheaterpachtung dadurch erwiesen, daß den ersten Schauspielern und namentlich dem Herrn Koberwein und Frau, dann dem Herrn Korn und Frau im Geheimen für jede Familie monatlich 300 Gulden, weiters aber den Herren Koch, Krüger und Roose nicht unbedeutende Geldaushilfen von der Direktion gegeben werden mußten.« Mit Mühe gelingt es ihm, für die ersten männlichen Kräfte einen Gehalt von 3000 Gulden, für die ersten weiblichen von 2500 Gulden fixieren zu dürfen. Dadurch erhöht sich die Gesamtsumme der am Burgtheater jährlich zu zahlenden Schauspielergagen von 205.880 Gulden auf 226.180 Gulden. Mehrfach werden von der Direktion die zur Mode gewordenen Deklamatorien und Mittagsunterhaltungen der Mitglieder als »unanständige Industrie« gekennzeichnet.

Hölken aus Darmstadt, dem der Dramaturg als jugendlichem Helden ein günstiges Zeugnis ausstellt, wird nicht festgehalten, der schönen Maas glückt es nicht, das Publikum zu erwärmen, das durch ihre norddeutsche Kälte befremdet war. Nur als Gast erschien 1818 Lemm, einer der geistvollsten Schüler Ifflands, um als Antonio im Tasso, als Valeros in der »Schuld«, wie im Yngurd die höchste Anerkennung zu erringen.[1] Neben ihm zeigten sich die hübschen Fräulein Böhler, die von Böttiger dringend empfohlen, die einzige größere Theaterrezension Grillparzers über die Vorstellung des »Tasso« veranlaßten.[2] Sein Urteil, das bei vieler Anerkennung von der »Manier« der älteren Schwester spricht, findet verstärkten Widerhall in anderen Zeitschriften. Auch Schreyvogel äußert sich sehr zurückhaltend. Wieder zeigt sich der immer stärker werdende Antagonismus gegen die »nordische Schule«, »welche eine gesuchte Monotonie liebt, die Silben über Gebühr dehnt und von einem Worte zum anderen bedeutende Zwischenräume macht.« Die Verlegenheiten mehren sich von Tag zu Tag: Roose ist durch Krankheit lange der Bühne entzogen und stirbt 29. Mai 1818. Ochsenheimer und Ziegler gehen künstlerisch in schrecklichster Weise zurück; man sieht sich im August genötigt, den alten Lange, der durch eine viel zu lange Zeit immer wieder zur Aushilfe gerufen worden war, neuerdings in die Reihe der Mitglieder aufzunehmen. Die Schröder ist längere Zeit wirklich leidend, den ihr gewährten Urlaub überschreitet sie ohne jede Anzeige, weil sie noch ein paar Gastspiele abzuwickeln hat, energische Drohbriefe Fuljods läßt sie unbeachtet, bei ihrer Rückkehr geht ein Gewitter über sie nieder, das sich schließlich in — eine Gagenerhöhung auf 15.000 Gulden und achtwöchentliche Urlaubszusicherung auflöst.[3] Mit machtlosem Ingrimm muß Schreyvogel zusehen, wie die Direktion ihre Autorität selbst untergräbt, in allen Blättern kann er die Klagen über »Lauheit« und Untätigkeit des Hoftheaters lesen, und es mochte ihm nur ein geringer Trost sein, wenn gelegentlich ausdrücklich versichert wird, man wisse, er sei nicht Schuld daran. Die gröbsten und unberechtigtsten Angriffe abzuwehren, hatte Schreyvogel ein Mittel zur Hand: 1818 wurde er zum Hilfszensor, hauptsächlich für die Theaterartikel der Zeitungen, ernannt, und mancher Aufsatz fiel seinem Rotstifte zum Opfer. Vor allem sah er seinem alten Feinde Hebenstreit, dessen »Flegeleien und Anspritzungen« Böttiger jetzt beseitigt hofft, scharf auf die Finger. Ist es ihm auch gelungen, dieses »Raubtier« aus der Mode-Zeitung, an deren Leitung er selbst für kurze Zeit teilnahm, herauszudrängen, so verspritzt der gereizte Gegner sein Gift in auswärtigen Blättern, deren Klätschereien in Wien begierig



Friedrich Wilhelm Lemm.

[1] Vgl. Jahrbuch 1, 336. Grillparzers Werke 15, 104 ff. Costenoble 1, 2. Mode-Zeitung Nr. 57 ff. Brief Schreyvogels an Böttiger vom 3. Juni.

[2] S. Mode-Zeitung Nr. 60. Werke 15, 104 ff. (Janus Nr. 8 macht sich über die Rezension lustig). Der Brief Böttigers im Jahrbuch 1, 192 f. und 336. In ähnlicher Weise empfiehlt er sie an Karoline Pichler 30. April. Schreyvogels Antwort s. Neue Freie Presse Nr. 6766, Grillparzers Antwort s. Briefe und Tagebücher 1, 23 f, 2, 164 f. Vgl. Sammler Nr. 59 ff. Abend-Zeitung Nr. 147, Costenoble 1, 2, Schreyvogel Tagebücher 2, 196 f.

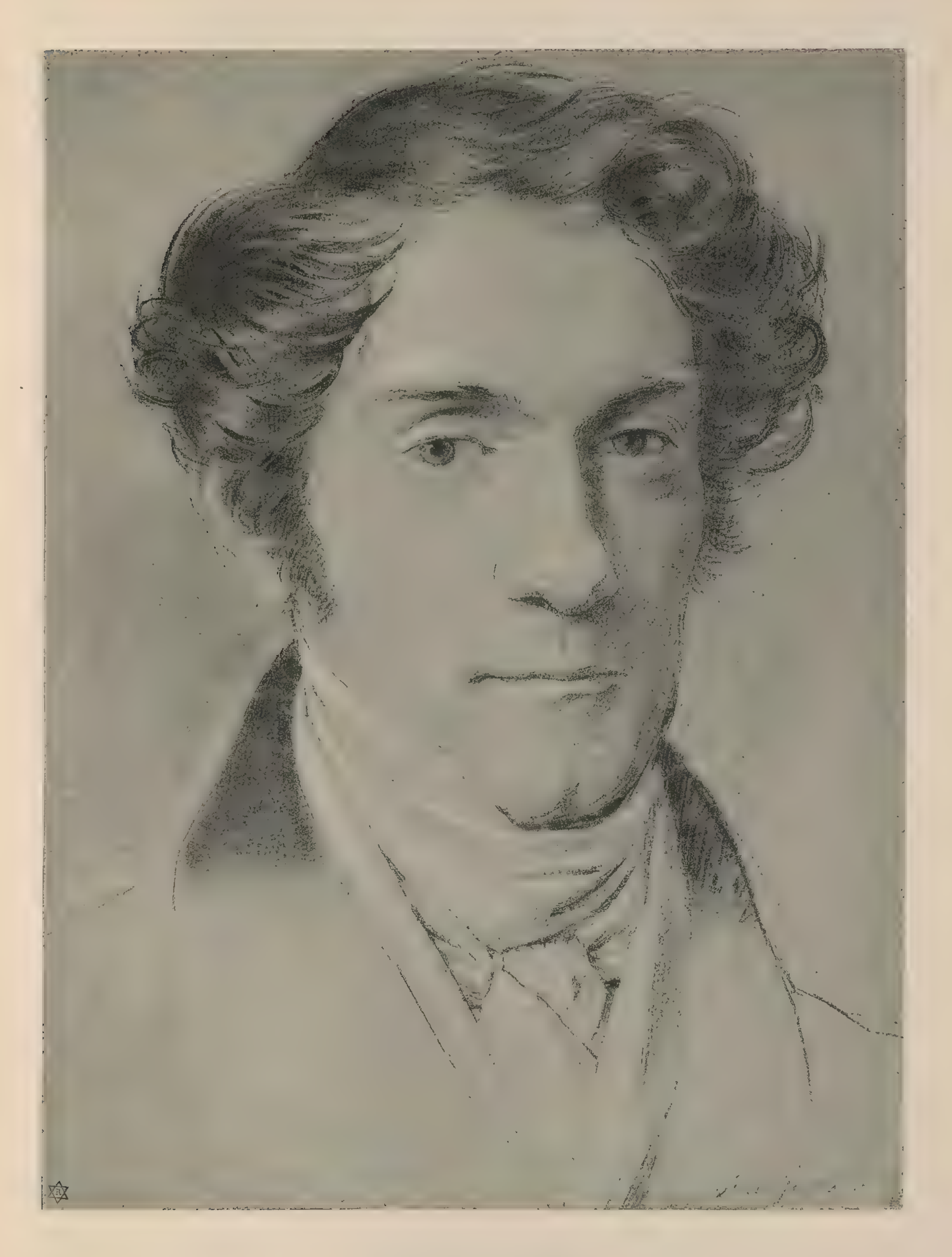
[3] Schreyvogel an Böttiger 6. Dezember 1817: »Die Sache der Schröder ist beygelegt; sie erhält eine Verbesserung des Kontraktes, welche die Liberalität beynahe übersteigt. Das wird bey dem hiesigen Theater Lärm machen; besonders weil ihr Betragen gleich nach ihrer Rückkunft allgemein getadelt wurde.«



…SCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST, WI…

K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI WIEN





FRANZ GRILLPARZER.

NACH DER ORIGINALZEICHNUNG VON J. SCHEFFER VON LEONHARDSHOFF.

eingesogen werden. Auch schriftstellerisch zieht der Dramaturg gegen ihn zu Felde in einem Aufsatze: »Der Kunstrichter und seine Rezensenten«, wovon freilich nur der erste allgemein ironisch gehaltene Teil gedruckt erschien, während der zweite, der sich speziell mit Hebenstreit beschäftigte, von Schreyvogel freiwillig unterdrückt wurde.[1] Auf eine mildere Handhabung der Zensur gegen Theaterstücke hatte Schreyvogels neue, ihm bald lästige Stellung gar keinen Einfluß.

Während Grillparzer in seiner Rezension der Tasso-Vorstellung der würdigen Haltung des Publikums gegenüber ausruft: »Ich müßte mich sehr irren, oder Wien steht am Eingange einer schönen Zeit«, läßt das Theater selbst nichts von einer Wendung zum Besseren verspüren. Reprisen müssen den Mangel an Neuheiten ersetzen; gelegentlich wird da auch wirklich vergrabenes Edelgestein zutage gefördert, wie Ifflands »Leichter Sinn«, der 1817 fünfmal in 14 Tagen in Szene gehen mußte, aber eine Reihe von Familienstücken erweist sich als veraltet und nicht mehr zugkräftig.

Am mißlichsten stand es bei den geschilderten schauspielerischen Zuständen um die Pflege des ernsten Dramas, das Schreyvogel besonders am Herzen lag. Das Trauerspiel hieß Sophie Schröder; aber sie thront in künstlerischer Einsamkeit, eine Herrin über Untertanen, die nicht ihre Sprache reden.

So erscheint sie fast zu groß neben ihren Mitspielern, die gelegentlich durch ihre Aussprache das Gelächter der Zuschauer erregen. Manche Vorstellungen gleichen durch den singenden Ton der Darsteller mehr Opern als rezitierenden Schauspielen.[2] Konversationsstück und Tragödie — das sind zwei scharfe Gegensätze, aber nicht nur in der Darstellung, sondern auch im künstlerischen Prinzipe. Entweder Pathos — oder Trivialität. Und wo die beiden zusammenstießen, gab es einen schlechten Klang. Noch Klingemann, der 1819 mit seiner Gattin, die als Tragödin mit geringem Erfolge gastierte,[3] Wien besuchte, hat in seinem Reisetagebuche ausführlich die Vollkommenheit des Lustspiels und die Minderwertigkeit des Trauerspiels an der Hofbühne beleuchtet.[4]

Er schreibt über die »Merope«, in der die Schröder wie eine vollendete Niobe erschien, neben Korn, der schon die »ächt tragische Weise um einen Ton herunterzog«: »Das Hochtragische stand zu dem recht Alltäglichen in einem so schreienden Contraste, daß alle Harmonie dadurch aufgehoben wurde und man gleichsam das Heldentum des Sophokles mit dem Ifflandischen Hauswesen im Conflikt zu sehen glaubte. Ich habe bei kleinen norddeutschen Bühnen oft mehr eigentliches Zusammenspiel und einen tragischeren Stil vorgefunden als hier auf dem kaiserlichen Burgtheater. Eifern die Wiener gegen das falsche Pathos, so muß jeder mit ihnen einverstanden sein. Aber was sie auf ihrer tragischen Hauptbühne kultiviren, ist ein ebenso verwerfliches Entgegengesetztes, ein völliges Herüberziehen des tragischen Tones zum hausbürgerlichen Verkehr und ein Entäußern aller Phantasie und Begeisterung. Außerdem mangelte alle Haltung und es war fast ärgerlich anzusehen, wie niemand festen Platz hielt, sondern die Mitspielenden sich einander so nahe als möglich rückten und sich recht bürgerlich zutraulich die Hände zu reichen suchten«. Er ruft nach dem Regisseur, die Frauen der Merope, die sich in den leidenschaftlichsten Szenen scherzhaft unterhielten, zurechtzuweisen. »War auch kein Inspektor anwesend, als man die wenigen Krieger wie zusammengetriebene Ausreißer von verschiedenen Cohorten in grünen, braunen und blauen Tuniken zu einer Schar vereinigte? Wollte man endlich durch die kleinliche, ungeübte Comparserie am Schlusse absichtlich zum Lachen reizen, um das Trauerspiel auf eine komische Art zu schließen?«

Man möchte manche dieser Äußerungen für Übertreibung halten, wenn nicht ein Bericht über eine spätere Vorstellung der »Jungfrau von Orleans« sie bestätigte.[5]

Aber gerade diese ganz eigenartige Situation des Burgtheaters hat an einem Werke mitgeschaffen, das wie ein Meteor aufflammend die ganze mißachtete dramatische Produktion Österreichs mit weithin leuchtendem Glanze übergießt und die Tragödie des Klassizismus mit einem Einschlag echt wienerischer Fäden durchwebt. Es ist die Sappho Franz Grillparzers.

---

[1] Brief an Böttiger 14. März 1818, vgl. Tagebücher 2, 290f

[2] Vgl. Mode-Zeitung 1818, Nr. 118f. Freimüthige 1820, Nr. 35. Anschütz' Erinnerungen 161ff. Von einer Don Carlos-Vorstellung heißt es 1819 in der Mode-Zeitung: »Gespielt haben an diesem Abend Herr Lange und Frau Löwe. Zu spielen geglaubt, aber meist nur gesprochen und gesungen die anderen.«

[3] Vgl. Morgen-Blatt Nr. 274, Costenoble 1, 56ff.

[4] Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuche. Bd. 2 (1821) S. 159ff. Zelter sagt, die Frau habe ihre »Maria Stuart« wie »eine Leichenpredigt« abgethan. Er berichtet an Goethe auch sehr ungünstig über die Schröder (Briefwechsel 2, S. 54, 59).

[5] Vgl. Morgenblatt 1821, Nr. 41: »Das Vorspiel wird durch die in Ton und Geberden höchst prosaischen Figuren, die der Heldin Anfangs zur Seite stehen, alles poetischen Zaubers dergestalt entkleidet, daß man nur ein aufgesteiftes Schäferstück auf einer alten Tapete oder eine moderne ländliche Szene zu sehen meint . . . Sorel ist ein eleganter Mannequin aus der guten alten Zeit, mit finsterem weinerlichen Gesicht. Duchatel und La Hire sind so bürgerlich, daß man diesem Beyworte gerne eine Sylbe vorsetzen möchte, um sie treffender zu bezeichnen«.

die Aufmerksamkeit der k. k. Hoftheaterdirektion dergestalt auf sich gezogen, daß sie, von dem Wunsche beseelt, mit Herrn Grillparzer eine literarische Verbindung anzuknüpfen, mit demselben über nachstehende Punkte übereingekommen ist, welche die volle Kraft eines förmlichen Vertrages haben sollen:

1. Die k. k. Hoftheaterdirektion sichert dem Herrn Franz Grillparzer eine jährliche Bestallung von 1000 Gulden Wiener Währung und zwar mit jenem Teuerungszuschusse, dessen sich die übrigen Hoftheaterindividuen zu erfreuen haben.[1] 2. Diese Genüsse werden von der k. k. Hoftheaterkasse in monathlichen Terminen verabfolgt und haben vom 1. May 1818 anzufangen. 3. Für jedes neue literarische Produkt, welches zur Aufführung auf der Hofbühne geeignet erklärt und zu diesem Behufe von dem Herrn Verfasser übernommen wird, erhält Herr Franz Grillparzer außerdem ein besonderes Honorar nach der bisher beobachteten Übung. 4. Dagegen verbindet sich Herr Franz Grillparzer alle seine dramatischen Produkte ohne Ausnahme, folglich: Schauspiele, Trauerspiele, Lustspiele, Singspiele und Melodramen immer zuerst ausschließlich der k. k. Hoftheaterdirektion vorzulegen und jene Manuskripte, welche sie annimmt und übereingekommener Weise honorirt, immer erst nach Verlauf von einem Jahre vom Tage der Annahme für das k. k. Hoftheater im In- oder Auslande in Druck zu legen. 5. Wenn die Direktion eines der Stücke des Herrn Grillparzer nicht annehmen sollte, so wird es vom Tage des ihm bekannt gewordenen Beschlusses sein volles freyes Eigentum. 6. Herr Grillparzer wird keines seiner dramatischen Werke eher an eine andere Bühne im In- oder Auslande geben, bevor selbes zur Aufführung im k. k. Hoftheater übernommen oder ihm zur freyen Verfügung zurückgestellt worden ist. 7. Die Hoftheaterdirektion wird sich angelegen sein lassen, ihre Entscheidung über die Annahme oder Nichtannahme eines Manuskriptes so schnell als möglich zu ertheilen und selbes nie über zwey Monathe lang bey der Beurteilung zurückbehalten. 8. Dieses Übereinkommen wird vom 1. May 1818 anzufangen und ununterbrochen durch volle fünf Jahre zu gelten haben, den einzigen Fall jedoch ausgenommen, wenn eine Beförderung in öffentliche Staatsdienste den Herrn Grillparzer in die Lage setzte, den hier eingegangenen Verbindlichkeiten nicht mehr Genüge leisten zu können. In diesem Falle erlischt dann aber von dem nämlichen Zeitpunkte an auch die gegenseitige Verbindlichkeit der k. k. Hoftheaterdirektion.«

Zu gleicher Zeit versetzte Stadion in wohlmeinender Absicht den Dichter aus der Finanzbehörde in das Hoftheaterdepartement, wo er in Fuljod einem Chef gegenüberstand, zu dem er sich in keiner Weise zu stellen vermochte. Da war die Gabe, welche ihm Kunstfreunde als Ehrengeschenk in klingender Münze darbrachten, viel ersprießlicher.

Neben diesem Erfolge verblaßt alles, was die auswärtige und die heimische Produktion im Trauerspiele lieferte.

Dem Genius der Schröder und dem zwingendem Vorbilde Müllners bringen Kratter, K. F. Weidmann und andere in rhetorischen, geschichtlichen oder pseudohistorischen Dramen ihre Gaben dar. Der junge Mannagetta liefert eine krasse Schicksalstragödie mit dem »Haus Mac-Alva« (29. November 1819), deren schauerlicher Durchfall nicht zum wenigsten durch Frau Schröder verursacht wurde, der es beliebte, ihre Rolle mit ostentativer Verachtung zu behandeln.[2] Selbst das Ritterdrama entsendet noch einen mißratenen Spätling: den »Ruprecht Graf zu Horneck« der Weißenthurn (7. Februar 1820). Auch der als lyrischer Dichter Grillparzer oft vorgezogene Zedlitz hatte, als er im Drama mit ihm in die Schranken trat, kein glückliches Schicksal. Schreyvogel hatte ihn zur Vollendung des tragischen Märchens »Turturell« getrieben und war ebenso wie der Dichter über den Mißerfolg der Erstaufführung (19. April 1819) betroffen, den nach seiner Meinung nicht so sehr die wirklichen Mängel des Stückes, als die Länge und die »unausstehliche Darstellung einiger Rollen« verursacht haben.[3] Die schicksalsmäßige, vielfach an bekannte Vorbilder sich anlehnende Handlung wird in einer Flut von Sentenzen ertränkt, die Charakteristik ist fast kindisch. Vergebens sucht ein Teil der Kritik mit dem Hinweise auf die schöne Sprache das Publikum zu bekehren.[4] Allgemein empfunden wurde neben der gewaltigen Schröder der Mangel einer jugendlichen Heldin, für die Frau Korn keinen Ersatz bieten konnte. Das Stück verschwand nach vier Vorstellungen.

Aber nicht nur so unzuverlässige Experimente, die für die Förderung der heimischen Produktion immer wertvoll bleiben, mißlangen, auch der gegen Grillparzer oft ausgespielte Müllner fand mit seiner »Albaneserin« nicht mehr den Weg zu den Herzen der Zuschauer. Ein Kritiker hatte richtig prophezeit: »Dieses Dichters Ruf scheint dort zuerst zu sinken, wo er sich zuerst erhob.«

Sein hinterlistiges Benehmen gegen Grillparzer, seine Sucht, den Diktator um jeden Preis spielen zu wollen, hatte Müllner in Wien mißliebig gemacht, und, wo er dies fühlte, benützte er jede Gelegenheit,

---

[1] Dieser betrug für ihn 1000 Gulden.
[2] Vgl. Jahrbuch 1, 333. Abendzeitung 1820, Nr. 3. Freymüthige 1819, Nr. 247.
[3] Vgl. Tagebuch 2, 317, 325. Jahrbuch 1, 178. Castles Aufsatz im Jahrbuch 8, 37 ff.
[4] Vgl. Theater-Zeitung Nr. 50. Abendzeitung Nr. 159. Sammler Nr. 49, 50. Costenoble 1, 47 f.





WILHELMINE KORN
ALS MELITTA IN „SAPPHO"

die ihm vor allem sein neu begründetes »Mitternachtsblatt« bot, zu Ausfällen gegen den Geschmack der Hauptstadt. Schreyvogel ist persönlich mit diesem »gemeinen, hämisch-aufgeblasenen Narren« fertig, aber seine Gefährlichkeit zwingt ihn zur Vorsicht. Wie er das neue Drama zu Gesicht bekommt, nennt er es ein »kaltes affektiertes Werk« (2. April 1819), doch er bringt es am 1. Mai 1820 zur Aufführung. Es ist seinem Wesen nach Schicksalsdrama in der Art der »Schuld,« nach psychologischer Vertiefung strebend, die Müllner in keiner Weise zu geben vermochte, arm an Phantasie und durchaus unwahr.[1]



Josef Christian Freiherr von Zedlitz.

Die Zeitungen sprachen zum großen Teile ein vernichtendes Urteil aus, welches das Publikum durch seinen geringen Besuch bestätigte.[2] Der gereizte Müllner veröffentlichte im Morgenblatt 1820, Nr. 143 einen gehässigen anonymen Aufsatz, voll von Angriffen gegen die Darstellung, welche die »innere so

[1] Vgl. Minor a. a. O. S. 148 ff. Brief Schreyvogels an Grillparzer 5. Mai 1819; siehe Jahrbuch 1, 179; vgl. S. 333; Grillparzer 18, 97.

[2] Siehe Theater-Zeitung Nr. 56, 60. Abendzeitung Nr. 126, 144. Konversationsblatt Nr. 53 f. (Hebenstreit). Sammler Nr. 55. Im ganzen wohlwollend lautet die Rezension von Fr. Wähner, Mode-Zeitung Nr. 58 ff., die Müllner daher auch auszugsweise der Buchausgabe beifügte. In das Lob, das sonst der Aufführung gezollt wird, kann Costenoble 1, 75 und 84 durchaus nicht einstimmen. Schreyvogel Tagebücher 2, 346 f. Es erschien sogar in Wien eine selbständige Schrift von Eduard Sommer: »Kritik der Albaneserin«.

Gott will nur temporäre Schwäche dieser Bühne« ganz deutlich zeige. Und er geht weiter zu boshaften Ausfällen gegen die Theaterleitung.

»Woher dieser Marasmus, diese Schwäche der ersten deutschen Bühne rühre, darüber wäre ein Buch zu schreiben. Herr Schreyvogel und Herr Treitschke sind vor einiger Zeit ganz Deutschland auf Werbung bereist, sie haben ein paar Komiker angeschafft (oder diese haben sich wohl von selbst gefunden), aber die tragische Bühne ist mit Heurteurs Abgang (eine Folge elender Regie und Theater-Canzleykabale) ganz gesunken. Die berühmte Schröder steht allein, sie hat keinen Heros neben sich, kaum noch reicht ihr Name hin, die Bühne auswärts in einiger Achtung zu erhalten. Was die Quelle des Übels ist? Ein Ding, welches ich vor zehn Jahren aus des damals in Berlin dirigirenden Ifflands Munde mit dem seltsamen Namen habe bezeichnen hören: Ministriren. Er verstand darunter eine Art von Ministerial-Regierung einer Bühne, die im Protegiren, Stellen vergeben etc. besteht. Das folgt freylich wohl aus der unmittelbaren Einwirkung des Staats und der Minister auf Theaterverwaltungen; Ministerial-Protection ist einem Theater wohl sehr heilsam, aber eine nachgeahmte Ministerial-Verwaltung tödtet allenthalben das eigentliche Leben der Kunst . . . Auch dünkt mich beyläufig nicht gut, daß bey einem Theater ein Theaterdichter oder doch Theater-Übersetzer in der Canzley arbeitet, das führt zu gar mancherley Inconvenienzen, die ein k. k. Hoftheater-Commissär, der nicht selbst Künstler ist, gewöhnlich erst merkt, wenn es zu spät ist. Insonderheit hätte der Dichter der »Albaneserin« bedenken sollen, daß er selbst seine »Schuld« im Jahre 1813 nicht der dermaligen außerordentlichen Verwaltung, sondern der außerordentlichen Theaterdirection verdankte, welche bey diesem Stücke ein k. k. Infanterie-Hauptmann (jetzt preussischer Major) ein wenig militärisch usurpirte; denn nur dadurch kamen die Rollen, insbesonders die des Hugo, in die rechten Hände. Aber eben dieser Erfolg Heurteurs, dem jener Officier das Commando in der »Schuld« gleichsam par force verschaffte, machte, daß der Neid ihn vom Hoftheater verdrängte und mit ihm wurde auch dem König Yngurd (eine Rolle, die ihm nur der Dichter durch ausdrückliche Bitte verschaffte) der eigentliche Lebenspuls hinweggenommen. So ist denn eine kurze Barmekidenzeit für dieses Theater untergegangen und es ist kaum jetzt möglich, daß etwas von gutem literarischem Schrott und Korn hier gedeihen könne. Das kleine Weimar, über dessen Theater Herr West schon zu Schillers Zeiten in seinen verschollenen Sonntagsblättern spöttelte, hat selbst nach Goethes Entfernung von der Direktion noch mit der »Albaneserin« unser großes Obertheater in seinem jetzigen Zustande ecclypsiert«.

Schreyvogel erkannte sofort, woher dieses tückische Geschoß rühre. In der Zeitschrift für Mode veröffentlicht er (Nr. 78) folgende, auch anderweitig nachgedruckte Erklärung:

»Ein Correspondenz-Artikel im Morgenblatt Nr. 143, angeblich aus Wien, enthält auf den übel gewählten Anlaß der in Wien wie überall ohne besondere Theilnahme des Publikums aufgeführten »Albaneserin« eine Schilderung des vorgeblichen Zustandes der gegenwärtigen Verwaltung des Wiener Burgtheaters, worin namentlich auch meiner gedacht ist. Ich finde mich bewogen, diesen Artikel für eine elende, von Anfang bis zu Ende lügenhafte Klatscherey und den Verfasser oder Einsender in Betracht der daraus hervorgehenden Absicht für einen boshaften Verleumder zu erklären. Die Redaktion des Morgenblattes wird den Vorwurf der Theilnahme an dieser nichtswürdigen Klatscherey nur dadurch von sich ablehnen können, daß sie den Mann nennt, der sich erkühnt hat, die Verwaltung eines der ersten Theater Deutschlands und ihre öffentlichen Beamten auf eine so tückische Weise zu verunglimpfen. Wenn dieser Mann seine ihn schlecht verhüllende Maske ablegt, werde ich nicht ermangeln, über mehrere Punkte seiner Schmähschrift und über die wahrscheinliche Veranlassung derselben die Aufklärungen zu geben, welche für das Publikum ein Interesse haben können; verkappten Angriffen so niedriger Art wird es genug seyn, diese öffentliche Erklärung entgegenzusetzen.

Wien, am 24. Juny 1820.

Schreyvogel (West), Hoftheater-Secretär.«

Welcher Art die Erwiderung des herausgeforderten Blattes war, läßt die zweite Erklärung Schreyvogels (Nr. 111) deutlich erkennen.

»Nach einem Stillschweigen von zwey Monaten hat besagte Redaktion sich beygehen lassen, jene Aufforderung durch eine anonyme Antwort desselben Correspondenten zu erwidern, worin weder die vorausgegangene Ehrenverletzung zurückgenommen ist, noch die Anschuldigungen, welche sie enthielt, auch nur mit dem Schatten eines Beweises gerechtfertigt sind. Dagegen stellt der Anonymus das merkwürdige Ansinnen an den Aufforderer: »er sollte erst zeigen, daß er befähigt sey, den ruhig ausgesprochenen Tadel (als ob hier von einem Kunsturtheile die Rede wäre) ruhig zu prüfen und darüber mit Anstand (!) öffentlich zu verhandeln, bevor er begehre, daß dieser Korrespondent die Anonymität ablege«. Auf diese, man weiß nicht ob mehr unverschämte oder belachenswerte Exception, diene zur Nachricht, daß, nachdem der Correspondent durch diese kahle Ausflucht die Sache selbst aufgegeben und sein Unvermögen, etwas zu seiner Rechtfertigung vorzubringen, deutlich dargethan hat, es völlig gleichgültig ist, ob er sich selbst nenne oder nicht; alle Welt hat ihn bereits genannt und die kümmerliche Maske der Anonymität, die er noch immer nicht fahren lassen will, obgleich sie ihn nicht mehr verhüllt, ist bloß als ein Attribut zu betrachten, wodurch das Gemählde seines literarischen Charakters vollendet wird. Mit ihm hat man in dieser Sache nichts weiter zu verhandeln; die Redaktion des Morgenblattes aber, welche Pasquille statt Kunsturtheile debitirt, und im Betretungsfalle sich wie der Pasquillant selbst ruhig und mit Anstand in den Hinterhalt der Anonymität zurückzieht, wird man künftig in ähnlichen Fällen auf einem gesetzlichen Wege zu erreichen wissen.

Wien, 6. September 1820.«

Jedenfalls hat dieser für Theaterwesen und Journalistik sehr interessante Streithandel[1] dem Werke nichts genützt,[2] das, nachdem es 1820 fünf Vorstellungen erlebt hatte, nach zwei vergeblichen Erneuerungsversuchen 1823 für immer entschlief. Unter dem Zeichen des Schicksals stand auch das erste im Burgtheater gespielte Stück Ed. Raupachs »Die Fürsten Chawansky« (21. Oktober 1819), das durch seine trotz starker Striche zahllosen Monologe ziemlich langweilte.

---

[1] Vgl. Schreyvogel Tagebücher 2, 350f., 354. Sammler Nr. 78 f.

[2] Schon die 3. Vorstellung, Müllners Einnahme, war fast leer und trug die 150 Dukaten, die ihm zugesichert und vorausbezahlt waren, bei weitem nicht.

Die Ergänzung des klassischen Repertoires machte nur langsame Fortschritte. Es war ein schwerer Kampf, ehe der »Nathan« am 25. Jänner 1819 in Szene gehen konnte. Schon 1815 hatte man dem Erzbischof eine Bearbeitung dieses Dramas vorgelegt, die derselbe verwarf, nachdem der Hauptanstoß, die Parabel von den drei Ringen, geblieben war.[1] Im Dezember 1818 wurde eine nochmalige Umarbeitung seinem Urteile unterbreitet, die derselbe von seinem Standpunkte aus gut hieß. Tatsächlich hatte auch der Bearbeiter Berling, ein ehemaliger Souffleur des Burgtheaters, den weitestgehenden Wünschen Rechnung getragen.

So lautet nun die Frage Saladins:

»Was ist die echte Wahrheit? Welches Weisen Lehre
Von dem, was uns zu wissen und zu tun
Vor Allem not und welche Meinung, die
Das Volk verehrt in alt und neuer Zeit,
Hat Dir am meisten eingeleuchtet?«

Auch bleibt natürlich die Echtheit der Ringe

»Fast so unerweislich, als
Uns jetzt die einzige Wahrheit, die
Du Sultan von mir heischest.«



Eckardt gen. Koch als Nathan der Weise.

Jede auch die leiseste Anspielung auf Religion ist mühsam und oft sehr gezwungen beseitigt. Schon daß aus dem Patriarchen ein »Großkomthur«, aus dem Klosterbruder ein »Diener« wurde, bedingt eine Reihe von kleinen Abänderungen. Selbst ein wohl sozialistisch klingender Satz wie: »Der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König« wird ersetzt durch: »Wer alles kann entbehren, ist doch allein der glücklichste auf Erden.« Zahlreiche Striche galten der Länge des Stückes, Daja erscheint zu einer ganz kleinen Rolle reduziert.

Es war Lessings Nathan nicht, der da den Wienern vorgeführt wurde.[2] Auch nicht in der Darstellung: denn Koch verbürgerlichte den weisen Juden völlig, auch Herr und Frau Korn waren nur wieder das gewöhnliche deutsche Liebespärchen, Lange schwelgte als Komthur im Theaterpathos. Einen Triumph feierte Costenoble als Diener, trotz einer wahrhaft lächerlichen Ausstaffierung, die jede Erinnerung an eine geistliche Würde vermeiden mußte.[3] Dennoch war der Beifall eben so groß, wie die Einnahme der ersten Vorstellung, die als Regiebenefiz mit einem Epilog Schreyvogels gegeben wurde. Der Zuspruch ließ bald nach, immerhin konnte es elfmal im selben Jahre vorgeführt werden und war dem Repertoire für immer gewonnen.[4]

Ergänzend traten ältere, länger nicht gespielte klassische Dramen in neuen Besetzungen, wie »Clavigo«, »Fiesco« u. a. hinzu; Korn erhielt Gelegenheit, sich in scheinbar unpassenden Aufgaben, wie dem »Marinelli«, Carlos im »Clavigo«, zu erproben, Rollen, in denen Schreyvogel ganz richtig

---

[1] Zensurakten (frdl. Mitteilung Direktor Glossys).

[2] »Es ist nicht viel mehr von Lessings Werke übrig geblieben, als die flache französische Verwicklung der Vorgeschichte. Doch ist die Zurechtmachung viel besser gerathen, als eine frühere von Schillers Wallenstein.« Zeitschrift für eleg. Welt Nr. 57, 76. Sehr scharf dagegen Abendzeitung Nr. 58. Klingemann, Kunst und Natur 2, 257 ff.

[3] S. Costenobles ausführliche Schilderung 1, 38 ff., 70 f.

[4] Kritiken in der Theater-Zeitung Nr. 12, Mode-Zeitung Nr. 15, Sammler Nr. 13, 15. Zelter an Goethe am 16. September 1819 (Briefwechsel 2, 57): »Orientalische Pracht an Dekorationen und Kleidern, gute Schauspieler, alles vollkommen eingelernt, rasche Folge der Akte, ein gut gestimmtes zahlreiches Publikum, alles dies war nicht hinreichend, das Stück zu sich selbst zu bringen. Von den Schauspielern war nicht einer an seiner Stelle und das Stück war aus, ehe einer hineingekommen war. Die Veränderungen der Zensur konnten mir nicht gefallen ...« Platen Tagebücher 2, 416 f: »Herr Koch, Herr Krüger und der vortreffliche Costenoble füllten ihre Rollen ganz aus. Eben dasselbe kann man von den vorkommenden drei Frauen sagen. Nur der Tempelherr und Saladin (Koberwein) wollten mir nicht recht zusagen. Beiden fehlt es an Genialität in ihre Rollen einzudringen und an einer klangvollen Stimme, obwohl beide namhafte Schauspieler waren.«

den Konversationston erkennt; die Schröder wieder darf mit »Iphigenie« einen ihrer herrlichsten, auch von Anschütz bestaunten Triumphe feiern.

Schreyvogel selbst wagte sich, nach längerer Überlegung, an die Bearbeitung des Calderonschen »Arzt seiner Ehre«; nur zaghaft schritt er vorwärts: fühlte er doch lebhaft, daß er mit diesem Stücke sein Publikum vor eine schwere Probe stelle.

Im Oktober 1816 beginnend, kommt er erst im Februar 1817 damit zu Stande. Das geringe Interesse, das die Schauspieler nehmen, läßt ihn die Arbeit zurücklegen, aber der Wunsch der Regisseure, es zu ihrer Einnahme zu geben, lockt sie ihm heraus. Noch bei den Proben, die ihn wieder mit größter Sorge erfüllen, muß er Änderungen vornehmen. Die erste Aufführung des »Don Gutierre« (18. Januar 1818) bringt ihm einen großen Erfolg.

Das Drama Calderons steht und fällt mit dem spanischen Ehrbegriffe. Für Don Gutierre genügt es, daß der königliche Prinz Don Enrique seine Gattin Mercia begehrt und ein leiser Verdacht auf ihre Tugend fällt, um sie ohne Verhör zu dem grausamen Tode des Verblutens zu verurteilen. Der Vergleich mit Othello, der so nahe liegt, stimmt nicht ganz: die Tat des Mohren geschieht in blindwütiger Leidenschaft, entfacht durch Zwischenträgereien; hier richtet kalte Überlegung aus sich selbst heraus. Und zum Schlusse reicht Gutierre auf Wunsch des Königs seine blutbespritzte Rechte der ihn liebenden Leonore. Daß in dieser Gestalt das Stück unbrauchbar war, fühlte Schreyvogel sofort. »Calderons Geist tut uns not, seine Erfindungskraft, nicht seine Blümchen und Concetti oder ein paar Sonettchen mehr oder weniger«, ist bei dieser Arbeit sein Wahlspruch.

So hat er hier durchwegs noch viel stärker im Blumengarten spanischer Poesie gehaust, als bei »Donna Diana.«[1] In fünffüßigen Jamben fließt der teilweise konversationell, teilweise markig und knapp gehaltene Dialog, der dem strengen Geiste des Werkes wohl ansteht, dahin, die zahlreichen Monologe sind oft durch Zwiegespräche sehr glücklich ersetzt. Auch die Komik, die bei Calderon Coquin repräsentiert, ist in Schreyvogels Florell fast gänzlich unterdrückt worden. Kleine Zusätze suchen die Unruhe des Gatten gerechtfertigter darzustellen und Mercias Gefühl für Enrique etwas zu verstärken. Die größten Schwierigkeiten machte der fünfte Akt, schon dekorativ, indem Schreyvogel die Szenen des Originals durch geteilte Bühne, welche die Straße und den Durchschnitt des Hauses darstellt, zusammenzieht. Durch den Arzt läßt Gutierre das Urteil vollziehen, ein Monolog des Helden zeigt deutlich den Einfluß des Othello. Zum Schlusse läßt Schreyvogel Enrique, der bei Calderon ganz verschwindet, nochmals auftreten, und im Angesichte der Leiche Buße tun. Der König will Gutierre Leonoren anverloben, er entzieht ihm, der »die Ehre« tränkte »mit der Schwachen Thränen und der Unschuld Blut«, Gut und Leben zu Gunsten Leonorens, die unschuldig ist, wie Mercia war. Gutierre spricht:

»Ist Mercia schuldlos, so habe ich getan
Was keine Buße sühnet in der Welt.«

Er greift zum Dolche:

»Dies öffnet mir den Weg zu meinem Weib,
Klar will ich sehen, ob sie mir verzeiht.«

So sehr die technischen Fortschritte Schreyvogels als Bearbeiter zutage treten, das Werk ist durch die versuchte Milderung nur uneinheitlich und untreu geworden, ohne daß die abstoßenden Voraussetzungen dabei gewonnen hätten.[2] Es ist bedeutsam, daß Schreyvogel es wagte, seinem wehleidigen

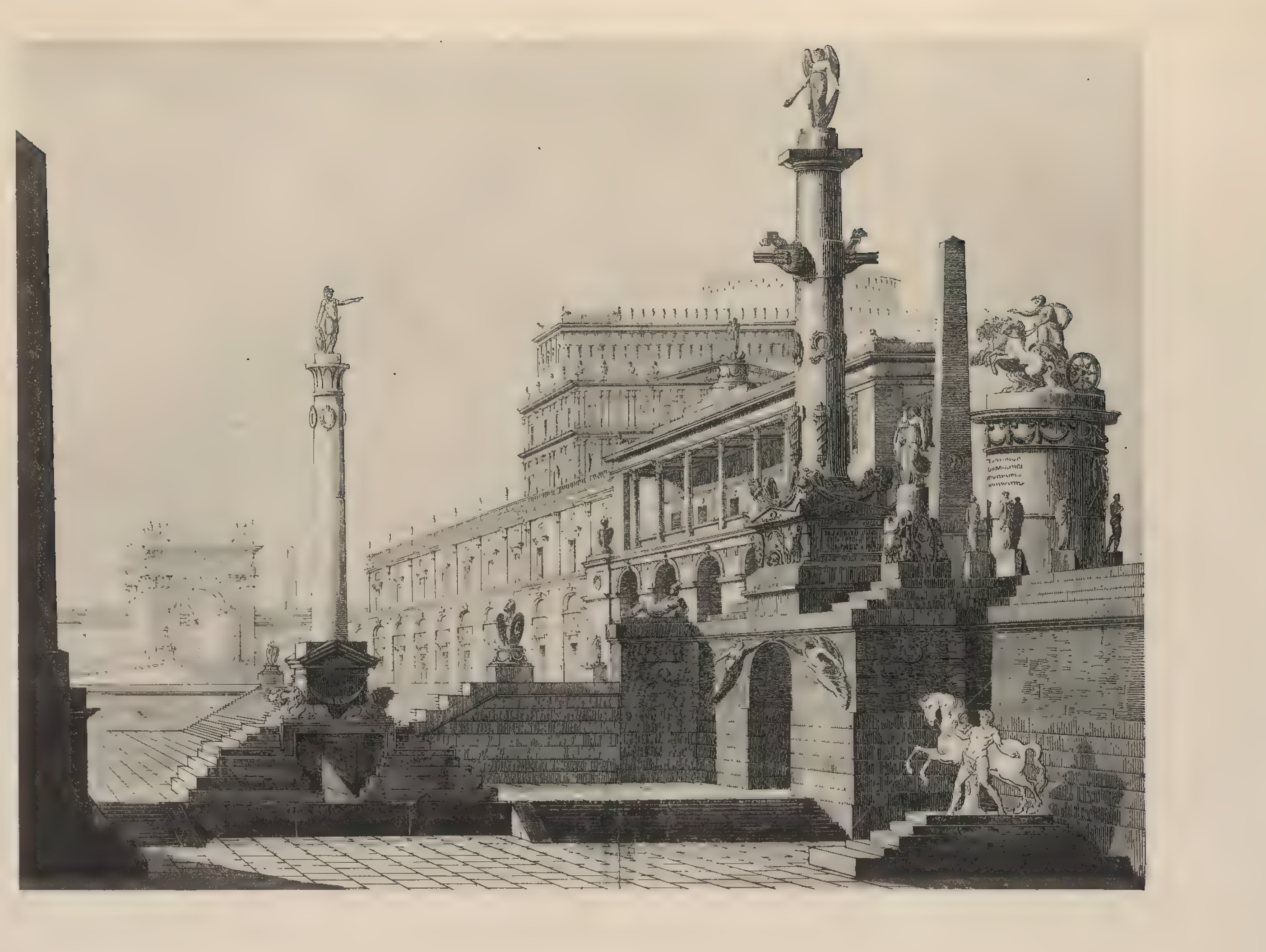
[1] Vgl. Schönbach a. a. O. 235 f., Wurzbach a. a. O. 111 f.

[2] Ausführlich erörtert er gegen Böttiger (13. Juni 1817) verschiedene Bedenken, die dieser, Kind und Müllner geäußert, besonders gegen den Schluß. »Der Befehl des Königs, Leonoren betreffend, gehört so wesentlich zur Katastrophe, daß er meines Bedünkens nicht wegbleiben kann. Was würden Sie erst sagen, wenn Gutierre, wie es im Originale geschieht, Leonoren wirklich heirathete, und diese es zufrieden wäre? Bei mir ist der Antrag des Königs der wesentliche Theil von Gutierres Bestrafung und die Genugthuung, welche er Leonoren zusagt, besteht eigentlich darin, daß er ihn macht. Zur That will er es nicht kommen lassen . . . Gutierre . . . erwacht nicht, wie Othello, ganz aus dem wilden Traume seiner Leidenschaft und kann daher, meines Bedünkens, auch nicht ganz milde und versöhnt aus der Welt gehen.«



ANTONIO DE PIAN: THEATERDEKORATION. NACH DER ORIGINALZEICHNUNG IM BESITZE DER K. K. AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

LICHTDRUCK VON J. LÖWY, WIEN



Publikum eine derartige Tragik zuzumuten und seinen Schauspielern neue, ungewohnte Aufgaben zu stellen. In die Zeit eines verflachenden Repertoires stellt er ein so ernstes Werk wie zur Erziehung von Publikum und Darstellern hinein. Der Erfolg war ein großer, geradezu sensationeller, selbst ein schlechter Prolog der Karoline Pichler, der von dem Lande phantasiert, »wo Menschen rasen, wenn sie lieben«, konnte ihm eben so wenig anhaben, als die Darstellung, die trotz Schreyvogels Mühen keine vollkommene war. Es fehlte wieder die Hauptsache: der große tragische Held. Koberwein übertraf zwar schließlich Schreyvogels Erwartungen, aber er war keine Persönlichkeit, auch die Löwe reichte nicht ganz aus, nur Korn war vortrefflich. Die Kritik verhielt sich sehr freundlich, nur Hebenstreit und Müllner versuchten kleinliche Nergeleien. [1] Zur Klärung der Ansichten ergriff Schreyvogel selbst mehrmals das Wort im »Sammler«.

In Nr. 15 setzt er die historischen Grundlagen auseinander und rechtfertigt seine Veränderungen des Stückes ähnlich wie Böttiger gegenüber. Er nennt es unserem bürgerlichen Trauerspiele nahe verwandt und kündigt seine Bearbeitung der »Tochter der Luft« als einen Versuch an, »wie die heroisch-lyrische Gattung der spanischen Tragödie der deutschen Bühne angeeignet werden könnten«. In einem folgenden Aufsatze (Nr. 17 f): »Was ist ein Trauerspiel oder was nennt man eine tragische Person« setzt er sich, von der aristotelischen Definition ausgehend, mit Hebenstreit auseinander, der das Verbrechen in bürgerlichen Verhältnissen nur dem Strafgerichte vorbehalten wissen wollte: »Die bürgerlichen Verhältnisse und die Entfernung der Zeiten machen da keinen Unterschied. Das Verbrechen aus dem Trauerspiele verbannen heißt die tragische Kunst selbst von der Bühne verbannen. Wer das Wesen der Tragödie in Gift und Dolch sucht, ist unfähig, eine Tragödie zu schreiben.« In Nr. 29 ff. stellt er dann die bereits erwähnten Grundsätze für die Bearbeitung spanischer Dramen auf.

Viel weniger als mit den Spaniern glückten Schreyvogels Versuche mit der französischen klassischen Tragödie. Die »Zaire«, so sehr er sich auch um die Verbesserung der anonymen Übersetzung gemüht hatte, machte (11. April 1820) kein Glück, zumal auch die Hauptdarsteller Frau Löwe, Herr Koberwein und Herr Koch ihren Aufgaben nicht gewachsen waren und wieder ihren süßlichen Lustspielton festhielten. [2]

Auch im Lustspiele ist die Produktion weder qualitativ noch quantitativ befriedigender geworden. Der Tod Kotzebues beraubte das Theater zwar seines bewährtesten Lieferanten, [3] aber die fingerfertigen Übersetzer ruhten nimmer und in Lembert, Töpfer, Vogel, Deinhardstein wuchsen neue Kräfte heran, die reichlich den Tagesbedarf deckten. Die größten Erfolge hatten harmlose Gemütlichkeiten, wie Kinds »Nachtlager von Granada« (1818) oder »Das letzte Mittel« der Weißenthurn (1820); durch die von Töpfer brillant gebrachte Maske Friedrichs des Großen, der in Wien natürlich nur als »Herzog« bezeichnet werden durfte, erregte dessen »Tagesbefehl«, ein verwässerter »Prinz von Homburg« (1819), Aufsehen, [4] auch sein »Hermann und Dorothea« strafte (1820) seine Erfolge in Deutschland nicht Lügen, zumal wo der alte Koch einen wahrhaft entzückenden Feldern vorführte. Was das Publikum an Rührstücken vertrug, beweist das entsetzliche Produkt Holbeins »Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl« (1820), das sich lange auf der Bühne erhielt.

Kühn der Prüderie trotzend, gewährte man auch Possen wie dem »Wirrwarr«, den »Pagenstreichen« oder Schröders »Der Schneider und sein Sohn« Einlaß. Unausgesetzt bemüht, ältere Stücke zu erhalten, versucht man, ihnen durch Überarbeitungen neues Interesse zu geben und vor allem die außerdeutsche

---

[1] S. Mode-Zeitung Nr. 9, 11 (Hebenstreit), Abendzeitung Nr. 69, Ztsch. f. eleg. Welt Nr. 69 und Morgenblatt Nr. 132 (Müllner); dort heißt es: »Leider ist die Formlosigkeit und Flüchtigkeit der Arbeit zu tadeln. Calderons schönste Gedanken sind zwar übertragen, aber in unharmonische Verse und ohne den Glanz der Diktion, deren unsere Sprache fähig ist. Ob Vernachlässigung der Diktion, des Bilderschmuckes, des Rhythmus, mit einem Wort, ob das Herabziehen des Äußerlichen der Poesie zur Tagesprosa des Theaters der Weg sey, sie für ihren höheren Beruf zu bilden, das bleibe Herrn Wests eigener Beurtheilung überlassen, wenn anders sein Urtheil unbefangen und praktisch bestehen kann neben seiner Anstellung bey den k. k. Hoftheatern, wo er Sekretär ist.« Vgl. Schreyvogel Tagebücher 2, 259. Rosenbaum schreibt: »Gefiel. Der 3. und 4. Akt langweilten. Sprache schön. Die That des zu Tode Aderlassens zu grausam. Koberwein gefiel mir nicht.« Costenobles Urteil 1, 28.

[2] Das Morgenblatt Nr. 134 schildert, wie Herr Koberwein (Orosman) »an Zairens Leiche seine Thränen in ein zierlich gesticktes Schnupftuch abtrocknet und ihre Hand mit Küssen bedeckt«. — Vgl. Konversationsblatt Nr. 47, Mode-Zeitung Nr. 51, Schreyvogels Tagebücher 2, 343, 345 f. — 1820 fanden 4, 1823 noch 3 Aufführungen statt.

[3] Am 1. April 1819 gestaltete sich die Aufführung des »Taschenbuch« zu einer Art Trauerfeier. »Alle Schauspieler waren infolge von Kotzebues Ermordung schwarz gekleidet, auch im Parterre und in den Logen des ganz gefüllten Hauses bemerkte man die Hälfte der Männer ebenfalls so gekleidet.« (Abendzeitung 1819, Nr. 137.)

[4] Vgl. Castelli Memoiren 3, 60.

Produktion heimisch zu machen. Schreyvogel selbst richtet Wycherleys »Landmädchen« her, indem er ebenso wie Kurländer und Castelli den Text vollständig germanisiert, ohne jedoch selbst durch den verfeinerten Dialog und die bessere Szenenführung das langweilige Stück ganz genießbar machen zu können. So dankte man ihm seine Bemühungen bei der ersten Aufführung (6. April 1820) recht wenig, trotz der entzückenden Leistung der Frau Korn,[1] erst bei späteren Aufführungen hob sich die Stimmung, doch ist das Stück mit vier Vorstellungen für immer abgetan. Ähnlich war es schon früher den »Nebenbuhlern« von Sheridan ergangen (5. September 1818) in einer ziemlich matten Einrichtung Kurländers.

Wenig glücklich erwiesen sich die Versuche, Molière auf das Burgtheater zu bringen. Die Erfahrungen, die man mit seinem »Geizigen« gemacht hatte, verbürgten wenig Erfolge; 1815 schreibt Schreyvogel über eine Verdeutschung der »Précieuses ridicules«:

»Unter den französischen Stücken, nahmentlich jenen des Molière, welche durchaus auf keiner deutschen Bühne erscheinen können, stehen die »Précieuses ridicules« obenan. Selbst auf der französischen Bühne würden sie kein Glück mehr machen, da die Sitten dieses Stückes nicht mehr existiren.«

Und nun trat er gar mit dem »Tartuffe«, der schon der Zensur nicht genehm sein konnte, vor die Öffentlichkeit, am 23. November 1818. Freilich hatte die Bearbeitung Deinhardsteins schon allen Bedenken Rechnung getragen und den scheinheiligen Frömmler in einen Heuchler verwandelt, der Orgon nur durch seine Vorspiegelung geheimer Wissenschaften für sich einnimmt. Alle religiösen Ausfälle und Erwähnungen sind unterdrückt, auch die Verführungsszene verlor ihre stärksten Pointen. Und was etwa noch in den metrisch sehr frei behandelten Reden stehen blieb, mußten die Darsteller, besonders der des Tartuffe, wie Costenoble selbst erzählt, noch mehr dämpfen. So energisch die »Mode-Zeitung« für das Werk eintrat, so schöne Wirkung Frau Korn als Dorine erzielte, während Costenoble unmöglich aus diesem Tartuffe eine wirkliche Gestalt machen konnte: das Publikum wie der größere Teil der Kritik äußerte sich abfällig[2] und nach sechs Vorstellungen wurde es, nach Deinhardsteins Versicherung,[3] »der Zeitverhältnisse wegen«, zurückgelegt.

Kurz darauf folgte, wohl aus Gefälligkeit gegen Costenoble, seine Umarbeitung der Nicolayschen Übersetzung der »Gelehrten Weiber« (20. Jänner 1819) in drei Akten und entsetzlichen gereimten Jamben.[4] Man kann es den Wienern nicht übel nehmen, wenn sie dieses recht witzlose Produkt aus Unverständnis des »auf Wissen basierten« zweiten Aktes, wie Costenoble meint, ablehnten.[5]

Auch die Donna Diana fand Gefolgschaft in dem »Öffentlichen Geheimnis«, das Lembert auf Wunsch Schreyvogels nach Calderon und Gozzi für die deutsche Bühne hergerichtet hatte (18. Dezember 1820). Die Ähnlichkeit mit Moretos Lustspiel schadete dem Werke, zumal wo es die Reize Schreyvogelscher Dialogisierungskunst vermissen ließ und die Darstellung den Feinheiten nicht gerecht wurde; so ging das Stück mit der fünften Vorstellung zur ewigen Ruhe.[6]

»Ein Hauptgewinn bei solchen Verdeutschungen bleibt immer die Anregung eines besseren Geschmacks«, sagt ein Kritiker, Schreyvogel ganz aus der Seele sprechend. Aber die Marktware der fingerfertigen Übersetzer machte alle Bemühungen zu Schanden. Nicht etwa, als ob die Erfolge der

---

[1] Vgl. bes. Abendzeitung Nr. 125, Konversationsblatt Nr. 44, Mode-Zeitung Nr. 45 (Wähner), Sammler Nr. 45 (Hohler), Costenoble 1, 80, Schreyvogel Tagebücher 2, 311 f., 327 ff., 337, 341 ff. Rosenbaum: »Veraltete Burleske, erregte Partheywuth, der größere Teil zischte — weil es wirklich nichts taugt und sehr langweilt.«

[2] Siehe Mode-Zeitung Nr. 142; Sammler Nr. 143 f.; Theater-Zeitung Nr. 142; Abendzeitung 1819 Nr. 13; Janus Nr. 40; Costenoble 1, 29 f. Schreyvogel sagt (Tagebücher 2, 310): »Die Vorstellung war so schlecht als diese« (Bearbeitung). Rosenbaum berichtet: »Es langweilte und mißfiel.« Perth schreibt in seinem Tagebuche: »Das Stück, welches zwar in fließenden Versen, aber nicht in den gewähltesten Ausdrücken geschrieben ist, übrigens ganz der Moralität zuwiderlaufende Szenen besitzt, gefiel nur zum Theil.«

[3] In der Ausgabe des Stückes (in seinem Klassischen Theater des Auslandes, Bd. 2).

[4] Die Schlußverwicklung bildet nicht der Vermögensverlust, auf den hin sich Trappe (Trissotin) zurückzieht, sondern der Brief einer Geliebten, den er aus der Tasche verliert. Gelungen ist die Zensuränderung in einem der Verse, der lautete: »Bald als Goethe, bald als Friedrich Schlegel.« Offenbar beanständete man die Erwähnung der Lebenden, daher hieß es: »Bald als Schiller, bald nach Anderer Regel.«

[5] S. Costenoble 1, 38, Sammler Nr. 11, Mode-Zeitung Nr. 15.

[6] Mode-Zeitung Nr. 156, Sammler Nr. 153, Costenoble 1, 157.

einzelnen Produkte so glänzend gewesen wären: die Masse hatte die Qualität zu ersetzen. Die Art der Wiedergabe war die denkbar unglücklichste: man setzte einfach deutsche Namen und gelegentliche Lokalanspielungen ein, vergröberte durch Possenwitze und Plumpheiten, aber beließ die Situationen und Voraussetzungen, die öfters fremdartig anmuteten.

Nicht nur als Bearbeiter, auch als Dichter sucht Schreyvogel bessernd einzugreifen. Fühlt er auch, wie Lessing, sich nicht als geborenen Dichter, so glaubt er doch auch mit Hilfe der Kritik ein ernstes Bühnenwerk zustande bringen zu können. So schafft er, nach manchen nicht über die Anfänge gediehenen Versuchen, sein Lustspiel »Die Gleichgiltigen«, das am 28. Dezember 1818 in Szene ging. Schon bei den Proben erkennt er, daß das Stück »zu wenig Handlung und Interesse« habe, und er gibt es, auch unzufrieden mit der Darstellung, verloren. Die Aufführung selbst hat seine argen Befürchtungen nicht vollinhaltlich bestätigt, aber daß es kein wirklicher Erfolg war, wird ihm sofort klar und hat ihn wohl von weiteren ernsthaften Versuchen zurückgehalten. Wie die verschiedenen Besprechungen schließen lassen — das Stück selbst scheint verloren — ist eine wenig dramatische und wirksame Handlung in ermüdenden Dialogen breit und umständlich, ähnlich wie in seiner Bearbeitung des »Landmädchen«, ausgesponnen. Der Einfluß der Franzosen scheint weniger merkbar als der Steigentesch'. Ersichtlich ist das Streben, einen feinen, höheren Konversationston zu geben und ohne drastische Mittel durch die Kunst der Rede auf das Publikum zu wirken. Dieses verlor aber die Geduld: »Sehr fein geschrieben, jedoch langweilig und mißfiel« notiert Rosenbaum. Obwohl die Kritik sich freundlich äußerte,[1] macht das neue Jahr dem Werke mit der dritten Vorstellung ein rasches Ende.

Rastlose Arbeit — geringe Erfolge! Das ist das traurige Fazit dieser Jahre. Von 1817—1820 gingen, von Neuszenierungen und Umarbeitungen ganz abgesehen, 74 Novitäten in Szene; von diesen wurden bloß 15 dem Repertoire erhalten. Die Schuld liegt an dem Übergewichte nichtssagender Produkte und der mangelhaften Regeneration des Schauspielerpersonals. Das Burgtheater interessierte zu wenig. So häufen sich Klagen auf Klagen. Der Eine vermißt die Erweiterung des klassischen Repertoires, der Andere glaubt, man habe es sich zum Gesetz gemacht, keine neuen Stücke zu bringen. Der Dritte gähnt bei den abgespielten Stücken, ein Vierter schildert, wie nur die »zweite Garde« von Schauspielern gewöhnlich zu sehen sei, noch dazu, ohne die Rollen gehörig gelernt zu haben. Die innere Disziplin ist ganz gelockert. Wie Frau Schröder macht es auch Frau Korn und kommt vom Urlaub zurück, wann es ihr paßt. »Schöne Direktion!« ruft Costenoble aus. Im Jahre 1820 hat die Mißstimmung den höchsten Punkt erreicht.

»Die bereits tausendmal gegebenen Stücke von Kotzebue, Iffland und Schröder,« schreibt die Abendzeitung Nr. 234, »sind wieder an der Tagesordnung. Fragt man die Regie, so antwortet sie: Es ist nichts Würdiges da! Fragt man die Dichter, so schreit jeder, daß er zwei bis drei Stücke dort liegen habe, die angenommen, ja auch schon bezahlt sind, aber nicht gegeben werden. Fragt man die Schauspieler, so beklagen sie sich, daß sie nichts zu lernen bekommen. Woran liegt es nun eigentlich? Es scheint fast, der liebe Schlendrian und das dolce far niente.«

Was Schreyvogel in seiner untergeordneten Stellung da gelitten haben mag, das vertraut er auch seinen Tagebüchern nur in Andeutungen an. Er konstatiert die Mangelhaftigkeit der Vorstellungen, den schlechten Geschäftsgang, die Unzufriedenheit des Hofes.[2]

Schon im Jahre 1819 hat Schreyvogel eine große Tabelle der Mitglieder entworfen, sie kurz in ihren Mängeln charakterisiert und ein Verzeichnis der unbedingt nötigen Engagements angeschlossen. Es fehlt nicht weniger als: ein kraftvoller Vater, eine Sentimentale, ein erster und zweiter Held, eine jugendliche Liebhaberin — eine zweite wäre sehr wünschenswert — ein Intriguant, ein

[1] S. Theater-Zeitung 1819 Nr. 1, Morgenblatt Nr. 84, Mode-Zeitung Nr. 3, Gesellschafter Nr. 13, Sammler Nr. 2, Costenoble 1, 34, Schreyvogel Tagebücher 2, 201 ff. Die Abendzeitung 1819, Nr. 38 schreibt: »Woher die kalte Aufnahme? Mein Gott, es geht Alles viel zu natürlich zu. Niemand kriecht unter den Tisch und wird ein Esel gescholten und geprügelt. Niemand spricht gebrochen deutsch oder schwäbischen Dialekt. Kein Mann verkleidet sich als ein Frauenzimmer u. s. w. Das Publikum sucht jetzt nur das Spaßige und verlernt das Komische.«

[2] Vgl. auch seine Briefe an Grillparzer 1819 im Jahrbuch 1, 179, 183.

zweiter Vater, eine zweite Liebhaberin, eine komische Alte, ein komischer Charakterspieler, ein niedrigkomischer zweiter Schauspieler, eine Soubrette.

Für jugendliche Mädchenrollen stellte man zunächst (1819) Versuche mit den Töchtern Sophie Schröders an: während die eine Wilhelmine zwar ein großes Talent erkennen ließ, das sich aber bald der Oper zuwendete, in der sie den Namen Schröder-Devrient unsterblich machte, erwiesen sich Auguste und Betty, wie Costenoble richtig vorhersagte, für ein erstes Fach unzureichend.

Die bezeichneten Lücken auszufüllen, wurde ein ganzes Heer von Gästen aufgeboten. Während viele derselben, selbst berühmte Darsteller, wie die Brede, Stawinsky, die Pfeiffer (spätere Birch-Pfeiffer) erscheinen und wieder verschwinden, sind andere Debuts von großer künstlerischer Bedeutung und speziell eines von den wichtigsten Folgen für die Zukunft des Hoftheaters. Es ist das Auftreten Heinrich Anschütz'.

In der Niederlausitz 1785 geboren, war der Grimmaer Fürstenschüler durch Ochsenheimer und das Weimarer Theater zur Bühne getrieben worden und hatte sich in Breslau schon zum Heldenspieler herangebildet, als ihn der Ruf Schreyvogels traf. Er debutierte am 3. Juni 1820 in der »Schuld« als Hugo, einer gefährlichen, durch Heurteur und Korn dem Publikum eingeprägten Rolle. Die äußere Erscheinung war nicht günstig. Der Körper war breit, schwerfällig — »ein Bär«, rief man bei seinem Anblick aus, wie er selbst in seinen »Erinnerungen« erzählt — der Kopf, ohne stark markierte Züge, stak in den Schultern, der Gang war stampfend und überwuchtig. So erregte er anfangs, da er auch ziemlich befangen war, kein Interesse. Aber plötzlich im dritten Akte klangen Töne einer Stimme, wie man sie noch nie gehört, durch das Haus, wie gebannt lauschten die Zuhörer einer herrlichen, bezwingenden Redekunst. In seinen äußeren Gaben und Mängeln, in seiner Rhetorik und dem hohen Ernste, den man bei jeder seiner Leistungen herausfühlte, erschien er als der künstlerische Bruder Sophie Schröders, die große Heroine hatte endlich ihren Partner gefunden, der allerdings viel mehr als sie zum bürgerlichen Trauerspiele hinneigte. Daß er bei einem »Ferdinand« in »Kabale und Liebe«, in welcher Rolle er wenig ansprach, nicht stehen bleiben würde, das zeigte schon sein »Don Gutierre«, der auch schon den an ihm oft gerügten Fehler des Langsamsprechens wies. Die größte Bewunderung erregt sein »Hamlet«, den die Kritik als ganz eigenartiges Meisterstück bezeichnet.[1]



Emilie Anschütz geb. Butenop.

Neben ihm erntete auch seine Gattin Emilie als liebliche, wenn auch allzuzarte naive Sentimentale durch ihr echt poetisches Wesen und warme Natürlichkeit lebhafte, nur von Costenoble scharf bestrittene Anerkennung, so daß sie beide von 1821 ab für das Hofburgtheater gewonnen wurden.

Der Sieg dieser Künstler ist um so höher anzuschlagen, als zugleich mit ihnen auf der Hofbühne eine der bestrickendsten Frauengestalten erschien, welche die deutsche Bühne kennt. Es ist dies Amalia

[1] Daß er in den Monologen eine versifizierte Übersetzung benützte, wird besonders anerkennend hervorgehoben. Die Mode-Zeitung schreibt über ihn zusammenfassend: »Je poetischer der Gegenstand ist, desto mehr gelingt ihm die Darstellung. Im Heroischen ist seine wahre Heimat. Ihn als Othello zu sehen, ist ein Wunsch, um dessen Erhörung wir Apollo und alle Musen anflehen möchten, wenn ihre Gnade für uns lebte. Er steht in der Tragödie ebenbürtig neben Mme. Schröder.«







HEINRICH ANSCHÜTZ

Neumann.[1] Wie überall flogen ihr auch die Herzen des Wiener Publikums im Sturme zu, selbst ihre schauspielerischen Kollegen lagen ihr zu Füßen, vor allem der leicht entzündbare Korn, mochte die Kritik auch sagen, was sie wollte. Fast scheint es, als hätte diese — und mit ihr der merkwürdig strenge Costenoble — über ihre Schönheit das weibliche, echte Theaterblut unterschätzt, das in allen ihren Darbietungen lebhaft pulsierte. Wenigstens wird vielfach nur von ihrer Theaterroutine gesprochen und das Publikum getadelt, das ihr sogar bei der »Eboli« zujuble, als ob es nie eine Schröder gesehen. Doch ihre Liebenswürdigkeit im Lustspiele erringt unwiderstehliche Erfolge, die selbst ihr Gatte, an dem das Burgtheater eine nicht eben erfreuliche Bekanntschaft machte, nicht beeinträchtigen kann. So ruft ihr auch der scharfe Kritiker der Abendzeitung beim Abschied zu: »Auf Wiedersehen — und wenn es nicht anders seyn kann, selbst mit dem Herrn Gemahl!« Um wenige Wochen später hielt ein anderes Künstlerpaar seinen Einzug in Wien, wo es schon längst mit Sehnsucht erwartet worden war. Frau Auguste Stich und ihr Gatte zählten zu jenen Kräften, auf die Schreyvogel schon bei seiner Reise das Augenmerk gerichtet hatte. Mit Jubel verkündet Graf Brühl in Dresden, wie Böttiger meldet, daß dem Wiener Abgesandten »der Fischzug mit der goldenen Angel« mißglückt sei. Das oft versprochene Gastspiel wurde am 5. Oktober mit »Donna Diana« eröffnet und bis Ende Dezember bei immer steigender Begeisterung des Publikums, die den Hohn des grämlichen Müllner erregte, fortgeführt. In erster Linie galt die Huldigung der Frau, in der körperliche Schönheit mit vollendetstem künstlerischen Ebenmaße des Tones und der Geberde einen Bund der reinsten Harmonie geschlossen hatten. Gingen von Sophie Schröder aufreizende, elektrisierende Wirkungen aus, so stand man hier einem klassischen Gebilde voll künstlerischer Weihe gegenüber, dessen erhebende Reinheit die wildesten Leidenschaften adelte und verklärte. Dreißigmal trat sie im Hoftheater auf, in Lustspielen wie in der Tragödie, für sie wurde am 14. November die »Jungfrau von Orleans« mit Beseitigung der unsinnigen Striche der älteren Bearbeitung aufgenommen und achtmal nacheinander vorgeführt. Ihre »Julia« brach den Bann, der über dem Drama Shakespeares lag, und mehrmals durfte sie diese Rolle, die vielfach als ihre beste bezeichnet wird, den entzückten Wienern vorführen.[2] Vergebens suchen einige besonnenere Richter den übertollen Enthusiasmus zu dämpfen: ein Mann wie Costenoble sieht, ohne sich dem wunderbaren Reize dieser durchgefeilten Kunst zu entziehen, doch die starke Äußerlichkeit ihres Spiels, das sich an Glut und Beseelung, zumal im »Don Carlos«, nicht mit der elementaren Gewalt der Frau Schröder messen kann, eine Zeitungskritik beklagt die übermäßige Anstrengung in tragischen Kraftrollen, auch Rosenbaum, der die erste Jugend an ihr vermißt, tut sie recht obenhin ab — doch diese dünnen Stimmen verhallen in dem Chorus von Huldigung, der ihr entgegentönt, auch ihr Gemahl, dessen stark norddeutsche Spielweise zunächst befremdend wirkte, darf schließlich einen Teil derselben für sich in

Heinrich Anschütz als Marquis Posa in Schillers „Don Carlos".

[1] Vgl. den Aufsatz von Helene Bettelheim im Grillparzer-Jahrbuch 11, 150 ff.
[2] Vgl. Karoline Pichler, Denkwürdigkeiten 3, 158.

Anspruch nehmen. »Was könnte«, — ruft die »Zeitung für Mode« bei ihrem Abschiede aus — »aus dem hiesigen Theater und, wir können es gerade heraus sagen, aus dem hiesigen Publikum werden, wenn immer in demselben Sinne gewirkt würde, wie in den kurz vorhergegangenen Tagen!«

Gerade dieses Gastspiel hatte wieder den Finger an die klaffenden Wunden gelegt. Wie Frau Schröder erschien auch Frau Stich in Dramen wie: Don Carlos, Wallenstein, Jungfrau von Orleans, Merope, völlig künstlerisch vereinsamt.

Die Abendzeitung Nr. 291 schreibt: »Je vollkommener diese Künstlerin in der Tragödie erscheint, je mehr bemerkt man, wie wenig die Hoftheatergesellschaft (mit Ausnahme einiger Wenigen) in diesem Fache zu leisten im Stande ist. Diese klare Einfachheit in ihrem Spiele, entgegengesetzt der Manier, dieser helle kräftige Ton, im Gegensatze mit dem weinerlichen Gesange, dieser edle Anstand, entgegengestellt dem bürgerlichen Benehmen der Übrigen. Ehre, wem Ehre gebührt. Das Lustspiel wird auf keiner deutschen Bühne würdigere Priester als auf unserer Hofbühne haben, auch das bürgerliche Drama gedeiht, aber was darüber hinausgeht, ist sehr mittelmäßig und (wenn wir Mme. Schröder und in einigen Rollen Koch, Korn und Koberwein ausnehmen) sogar noch weniger.« Und in Nr. 14 (1821) findet der Fleiß der in der »Jungfrau von Orleans« spielenden Herren Anerkennung. »Doch die ganze Darstellungsart ist von jener der Mme. Stich (welche wahrhaft tragisch genannt werden kann) so verschieden, daß sie wie Nebenfiguren aussehen.«

»Das erste theatralische Talent unter den jüngeren Deutschen«, wie Schreyvogel sie nennt, festzuhalten, bemüht sich die Direktion ernstlich. Nachdem die beiden Stich bereits ungewöhnliche Gastspielhonorare erhalten haben, stellen sie bedeutende Gageforderungen, auf deren Annahme Stadion anträgt.



Amalie Neumann.

Er berichtet an den Kaiser (18. November 1820), es wäre wünschenswert, Anschütz und Frau, Neumann und Frau zu gewinnen. Aber selbst wenn sie kommen, fehle es noch an einer jungen Heldin und Liebhaberin, das wäre die Stich. Die Schröder beziehe 15.000 Gulden Papiergeld, die 50.000 Gulden Konventionsmünze entsprächen. Die Stich verlange 50.000 Gulden und 300 Gulden Garderobegeld, lebenslängliches Engagement und Dekret mit sofortiger Einrechnung von zehn Dienstjahren, einen zweimonatlichen Reiseurlaub und einen Übersiedlungsbeitrag von 1500 Gulden Konventionsmünze. Der Gatte verlangt 30.000 Gulden und 250 Gulden Garderobegeld. Der Kaiser entscheidet (26. November), daß diese Bedingungen unannehmbar seien. »Sollten jedoch sich beide zu mäßigen Bedingnissen, vorzüglich in Ansehung auf ihn, Stich, herbeilassen, die bedungenen Urlaube nur der jede Zeit zu begehrenden besonderen Bewilligung der Theaterdirektion überlassen, auf der zu Exemplifikationen führenden Einrechnung der hier nicht zugebrachten Jahre nicht beharren, auch auf Übersiedlungskosten Verzicht leisten; so will ich gestatten, daß ein neues Engagement versucht wird.« Man paktiert nun mit ihnen, der Kaiser gibt am 21. Dezember zu, man dürfe, wenn es nicht anders möglich sei, auf ihre Bedingungen eingehen, aber der Vertrag müsse auch für sie unkündbar sein, und es solle ihnen zugesichert werden, daß, wenn sie vor 10 Jahren dienstunfähig würden, ihnen ein Drittel des Gehaltes gebühren solle.

Es ging, ähnlich wie seinerzeit mit Iffland. Man unterhandelte zu lange, inzwischen werden sie in Berlin unter verbesserten Bedingungen wieder festgehalten. Wie vertraut sie sich bereits mit dem Gedanken, in Wien ihre Heimat zu finden, gemacht, zeigt ein Brief von Stich an Schreyvogel (12. Januar 1821).

»Mein bester Schreyvogel! Sie entschuldigen gewiß den vertraulichen Ton beim Anfange eines Briefes, weil er so recht aus dem Grunde meines Herzens kommt und weil es mir nicht möglich wäre, Ihnen, dem wir so viel Dank schuldig sind, in gewöhnlicher Geschäftsmanier zu schreiben.« Der Graf (Brühl) fragte sie gleich: »ob wir auch unserer Pflichten eingedenk, mit dem Hoftheater keinen unauflöslichen Vertrag eingegangen wären«, und versprach, sie auf jeden Fall festzuhalten. »Wie übrigens unser Sinn nach Wien steht, kann ich Ihnen gar nicht beschreiben, nichts will uns munden, Publikum und Direktion hat uns in Wien verwöhnt, sollen denn alle unsere Hoffnungen zu Wasser werden? Hat der Kaiser alles abgeschlagen oder haben Sie noch keine Antwort? Jeden Posttag erwarte ich schon eine erfreuliche Nachricht von Ihnen, aber immer vergeblich und wir fangen am Ende an zu glauben, was der gute Graf Dietrichstein ahnend vorhergesagt hatte. Unsere Gesinnungen sind dieselben, sie sind es jetzt noch mehr, da wir hier Gelegenheit haben, zu bemerken, wie viel glücklicher die Künstler in Wien sein können, als sie es hier sind. Wie Koch und Korn und andere geachtet sind, Auszeichnungen, wie Lange sie erfahren, würde man hier unter allen Umständen vergebens erwarten . . . möchten die guten Wiener nur ein Zehnteil so oft an uns denken, wie wir ihrer, dann wäre alles gut.«

Auf diese Weise verliefen die Unterhandlungen im Sande, und die Folgen des epochemachenden Gastspiels erwiesen sich schädlich, indem nach dem ungeheuren Zulaufe die Reaktion in Gestalt gänzlich

leerer Häuser kam. Nur Eine atmete auf: Sophie Schröder, die das Auftreten der Rivalin mit kleinlicher Gehässigkeit verfolgt hatte, und deren Machinationen vielleicht auch bei der Vereitelung des Engagements eine Rolle spielten. Und doch wäre es im Interesse der Direktion gelegen gewesen, ein Gegengewicht zu haben gegen ihre tyrannischen Launen, die sie nur zu oft von der Bühne ferne hielten.

Es fehlte aber überall der Herr! Hatte man von Fuljod gerade eine Besserung der ökonomischen Situation des Hoftheaters erwartet, so sah man sich furchtbar enttäuscht. Die von 1817 bis 1819



Auguste Crelinger (verehelichte Stich).

geleisteten Beiträge, samt dem für 1820 präliminierten Zuschuß betrugen zirka 89.000 Gulden Konventionsmünze und über zwei Millionen Wiener-Währung. Wiederholt spricht der Kaiser Stadion seine Unzufriedenheit aus, so in einem Erlasse vom 6. Juli 1819, der nachdrücklich am 5. Februar 1820 wiederholt wird:

»Mit Mißfallen ersehe Ich, daß in der letzten Periode zum Behufe der Theater abermals sehr bedeutende, der Lage der Finanzen keineswegs angemessene Zuschüsse aus dem Staatsschatze geleistet worden sind. — Ich habe Ihnen bereits bedeutet, daß Ich diesem Mißverhältnisse so schnell als möglich ein Ende gemacht wissen will und die triftige Ursache, warum dieses zu geschehen habe, angeführt. — Da Ich zu Meinem größten Mißfallen die Nichtbefolgung dieser Meiner Entschließung und insbesondere des Teils derselben, nämlich der Vermeidung alles unnützen Aufwandes und Prunks bis jetzt schon weiß, so werden Sie Mir ungesäumt über die künftige Leitung und Verwaltung der Hoftheater Ihr reif erwogenes Gutachten erstatten.«

Stadion fühlt sich verletzt durch diese Vorwürfe in einer Angelegenheit, die er nur widerwillig übernommen und noch widerwilliger festhielt. Sein Entschluß, die Last der obersten Theaterverwaltung abzuschütteln, wird immer fester.

In verschiedenen Vorträgen im Februar betont er, wie der Geschmack des Publikums sich verändert habe. »Ehemals war es der Wert des Stückes allein, welcher das Publikum anlockte, Dekorationen, Kleidungen, Maschinen u. dgl. waren nur selten mehr als eine gleichgiltige Nebensache. Jetzt ist, und zwar nicht bloß in Wien, sondern überall der Fall der entgegengesetzte.« Der Kaiser entgegnet ihm, »daß, was die Schauspiele anlangt, das Publikum nicht so viel auf das Äußere derselben, als auf ihren inneren Werth sieht, wie die Erfahrung zeigt.« Stadion führt als Gründe der ungünstigen ökonomischen Lage weiter an, daß die Theater im gänzlichen Verfalle übernommen wurden, der Personalstand zu groß, die Eintrittspreise zu nieder, die Freikarten zu zahlreich seien. Seine Vorschläge lauten, gestützt auf Referate Fuljods: entweder Verpachtung beider Theater an einen Pächter, oder, was er für das weit Bessere hält, Verpachtung des Kärntnertortheaters und Beibehaltung des Burgtheaters, das mit seinen Darstellungen ganz anders als die Oper berufen sei, sich den strengen Forderungen der Kunst, ohne sich dem »Kassapublikum anzuschmiegen«, zu weihen. »Obschon ich die Meynung, daß das Schauspiel eine Schule der sittlichen Bildung sei, nicht theile, so halte ich dasselbe doch für ein vorzügliches Mittel, auf Bildung des Gefühls für das Schöne, Edle und Schickliche und Verbreitung des daraus hervorgehenden guten Geschmacks des Publikums zu wirken.« Aber es bedarf eines eigenen Leiters, der sich ihm ausschließlich widmet. »Als ein Nebengeschäft kann das Theater von Niemandem vorteilhaft geleitet werden. Am allerwenigsten ist eine für Staatsgeschäfte aufgestellte Behörde, deren hoher Beruf alle ihre Kräfte und Pflichten in Anspruch nimmt, dafür geeignet.« Er wünscht ein eigenes Hofamt für die Direktion kreiert, ein Beitrag aus Staatsgeldern müßte unbedingt erfolgen. — Den letzteren ist der Kaiser, der den anderen Ausführungen ganz zustimmt, nicht geneigt zu bewilligen. Dagegen protestiert Stadion in einem merkwürdig energischen Tone. Es handle sich hier nicht um unbedeutende Dinge, die Schauspiele seien eine der Staatsverwaltung obliegende Sorge, auf daß sie, wenn sie auch nicht immer »zur Bildung des Geschmacks beitragen, wenigstens diese Bildung nicht zerstören und nicht zurücksetzen«. »Nach diesen Betrachtungen«, fährt Stadion fort, »muß ich Eurer Majestät ganz freymüthig meine Überzeugung gestehen, daß so wie Allerhöchstselbe keinen Anstand nehmen, die dermal in Arbeit begriffenen Bauten und Pflanzungen vor der Burg, die Unterhaltung und Verschönerung der kaiserlichen Gärten und Lustschlösser, die Unterhaltung eines zahlreichen und schönen Marstalls . . . von dem aerario bezahlen zu lassen, ebenso die nämlichen Gründe und weit stärkere, weil auch polizeiliche und politische Rücksichten dazu treten, die Übernahme der Kosten ab aerario rechtfertigen, die nothwendig sind, um das k. k. Hoftheater in einem vorzüglichen und selbst glänzenden Zustande zu erhalten.« [1]

Indessen bleibt es bei der kaiserlichen Entscheidung vom 3. Mai. Das Kärntnertortheater wird verpachtet, das Burgtheater in eigener Regie beibehalten unter einem noch zu ernennenden Direktor, der, wie die Hoftheater überhaupt, dem Oberstkämmerer untergeordnet erscheint. Auch eine Erhöhung der Eintrittspreise wird zugestanden; jede Vermehrung der Auslagen muß vermieden werden, »daher keine kostspieligen Spektakel gegeben, keine neuen Kontrakte geschlossen und keine freien Logen, Sitze oder Eintrittsbillets mehr verliehen werden, damit das Aerarium und folglich Meine Unterthanen von Tragung der Auslagen überhoben werden, wozu sie nicht berufen sind.«

Mit diesem kaiserlichen Erlasse ist die Stellung des Burgtheaters als Hoftheater für immerwährende Zeiten fixiert. Die Auszüge aus den Akten erweisen, welche verdienstliche Rolle Stadion in dieser Frage gespielt. Die Gründe, die er für die finanzielle Notlage des Instituts anführt, sind alle stichhältig. Das Theater an der Wien war es vornehmlich, das mit seinen Schaustücken das arme Burgtheater schlug. Wie kümmerlich man sich dort mit Komparserie, Dekoration und Meublement behalf, das aus zwei Tischen und vier Stühlen für Zimmereinrichtungen bestand, hat noch Anschütz erzählt. Gelegentlich kam es vor, daß Sonne und Mond auf derselben Seite aufgingen. Im Trauerspiele »Der Findling«, das in einer Gletscherlandschaft spielt, erschien der Held im Pelz, während seine Partnerin in leichtester Sommerkleidung auftrat und das Fenster des Hauses das ganze Stück hindurch geöffnet blieb. Im »Don Carlos« bildete ein großer Gesellschaftssalon das Kabinet, in dem die Eboli den jungen Prinzen empfing, und sie erzählten sich von einem Liede, das sie nicht gesungen und er nicht gehört hatte. Der Tisch in König Philipps Arbeitszimmer verrieth den Stil des neunzehnten Jahrhunderts. Auch Klingemanns angeführter Bericht spottet über grobe Kostüm- und Regiefehler, sowie über die elende, auch von anderen oft gerügte Komparserie.[2] Und ein Fremder entwirft ein abschreckendes Bild von einigen Vorstellungen.[3]

---

[1] Vgl. Grillparzers Briefe und Tagebücher 2, 171 f.

[2] Schon 1817 hat Moreau eine Regelung der Komparserie, besonders der weiblichen, in Vorschlag gebracht: »So lange, wie gegenwärtig, jede Dienstleistung einer weiblichen Komparse mit 30 Kreuzern bezahlt wird, kann und wird sich schwerlich ein ordentliches Frauenzimmer diesem Dienste widmen.«

[3] J. Russell: Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Österreichs in den Jahren 1820, 1821 und 1822. A. d. Engl. Leipzig 1825, II, 292 f. »In der Jungfrau von Orleans tritt Dunois an die Stelle des Königs, welcher neben ihm steht, um zu untersuchen, ob Johanna diesen Betrug entdecken werde. Auf dem Burgtheater setzt sich Dunois auf den Thron, unbedeckt und in seinem gewöhnlichen Anzug; neben ihm stand Karl in Mütze und Federstutz und in ein purpurnes Hermelingewand gekleidet. Johanna musste in der Tat sehr einfältig sein, wenn sie sich hätte so überlisten lassen! Verzeihlicher, aber noch lächerlicher sind die Verstöße, welche sehr oft in Stücken fallen, wo fremdes Kostüm berücksichtigt werden muss.« Es folgt eine Schilderung der unmöglichen Einrichtung des Gerichtes in Zieglers »Parteywuth«.

Doch den wesentlichsten Urheber der Übelstände berührten die Berichte nur sehr selten, wenn man auch seinen Namen zwischen den Zeilen zu lesen vermeint: es war Fuljod.[1] Der ganze Leichtsinn des Mannes kommt in dem schleuderischen Gehenlassen seiner Geschäftsgebarung zum Ausdruck. So mußte, während die künstlerische Führung des Instituts in sicheren Händen ruhte, ein zuverlässiger Leiter des administrativen Teiles erst gefunden werden.



3. MORIZ GRAF DIETRICHSTEIN (1821—1826).

Mit kaiserlichem Handbillet vom 12. Februar 1821 wurden der Hof-Musikgraf und Obersthofmeister-Stellvertreter beim Herzog von Reichstadt, Graf Moriz Dietrichstein, zum Hoftheaterdirektor, welche Stellung zugleich zum Hofdienste erhoben und dem Oberstkämmerer untergeordnet wurde, und der Hofsekretär Ignaz von Mosel zum Hoftheater-Vizedirektor mit dem Titel eines Hofrates ernannt.

Während sowohl die Gesellschaft des Burgtheaters, wie die des Kärntnertortheaters diese Berufung »zweyer wegen Geist und Herz gleich hochgeachteten Männer« mit freudigem Danke begrüßte, konnte sich Fuljod nur schwer in seinen Rücktritt finden und fühlte sich als ein »von Haus und Hof verjagter Mann«. Die Vorstellung der neuen Chefs fand am ersten Osterfeiertage statt, Dietrichstein las unter Herzklopfen seine Rede ab, Mosel sprach frei, aber ohne Zusammenhang. Costenoble, der dies berichtet, fügt zur Wahl des Tages die Bemerkung hinzu: »Mit dem Auferstehungstage wollte man vielleicht recht kräftig das Absterben der alten Führung und die Glorie der neuen Regierung bezeichnen.«

Sieht man davon ab, daß wieder ein ungünstiger Instanzenzug geschaffen und der geistige Leiter des Theaters, Schreyvogel, abermals in den Hintergrund geschoben worden, so läßt sich den Persönlichkeiten der neuen Direktoren ein gewisser Beruf zu ihren Ämtern nicht absprechen.

Graf Dietrichstein hatte sich von Jugend auf mit Kunst und Literatur beschäftigt, er stand in persönlichen Beziehungen zu einer Reihe von Burgtheaterkünstlern, die innige Freundschaft, die ihn mit H. v. Collin verbunden, krönte er pietätvoll nach seinem Tode durch Trauerfeiern und Anregung eines Denkmals.[2] Seine vollendeten Formen, seine angeborene Herzensgüte machten die Schauspieler gewiß, in ihm einen wirklichen Freund und Gönner begrüßen zu dürfen. Der Vizedirektor Mosel dankte seine neue Stellung dem warmen Interesse, das ihm Dietrichstein entgegenbrachte. Ein guter, um Wiens Kunstleben sehr verdienter Musiker, war er zugleich ein tüchtiger Geschäftsmann, der zu sparen und zu rechnen verstand. In die künstlerischen Agenden des Hoftheaters scheint er wenig eingegriffen zu

---

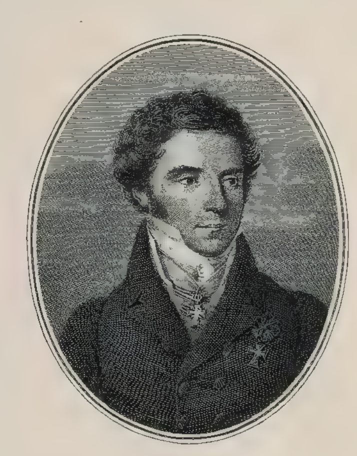
[1] Am 18. März 1819 sagt Stadion: »Wenn ich übrigens auch dem Eifer und dem Bemühen des Herrn von Fuljod volle Gerechtigkeit widerfahren lasse, so kann doch nicht die Betrachtung übergangen werden, daß bey der Aerarial-Regie, welche ausdrücklich nur als eine zeitliche Maßregel angerathen und nur nothgedrungen ergriffen wurde, weil der herabgekommene Zustand des Theaters eine schnelle Hülfe unumgänglich nöthig machte, unmöglich diejenigen Kunst- und Manipulationskenntnisse und eine unausgesetzte Betriebsamkeit vorausgesetzt werden können, welche die Leitung dieser Anstalt ununterbrochen fordert und die nur die Verbindung einer ausschließlichen Neigung für die Sache mit einem großen persönlichen Interesse hervorbringt.«

[2] Eine Biographie gab K. F. Weidmann, Wien, 1867; vergl. Anton Schlossar: »Graf Moriz Dietrichstein als Burgtheaterdirektor, 1821—1826«. (Neue Freie Presse Nr. 13.187.)

haben; er erfreut sich geringer Beliebtheit beim Personale, das ihm, ebenso wie Grillparzer, der epigrammatisch über den »Hofrat im Theater« und »Komödianten im Bureau« spottet, trotz seiner äußerlichen Liebenswürdigkeit nicht recht traut.

Die schwere Aufgabe, die den neuen Leitern oblag, war, Ordnung in administrativer Beziehung zu schaffen. Die finanzielle Gebarung mußte auf eine feste Basis gestellt werden, indem die Ausgaben mit den vorhandenen Mitteln, die genau fixiert sind, in Einklang zu bringen waren. Das scheint eine überaus einfache Sache, ist aber doch das schwere Geheimnis jedes geregelten Budgets. Zunächst sichert sich Dietrichstein den kaiserlichen Zuschuß. Lange muß er um die bescheidene Summe von 50.000 Gulden Konventionsmünze kämpfen, die endlich festgesetzt wird, nachdem man sogar versucht hat, diesen Beitrag der Stadt Wien zuzuschieben, die energisch dagegen protestiert.[1] Fast droht auch das Burgtheater der Verpachtung anheimzufallen, wie Schreyvogel (Oktober 1822) fürchtet, auch ein Projekt taucht auf, in einem erweiterten Hause Oper und Schauspiel zu vereinigen.

Zunächst wird schon am 1. Dezember 1821 eine neue »Theaterordnung« für das Publikum erlassen, im ganzen der alten Vorschrift von 1800 gleichlautend. Zur selben Zeit werden auch neue »Gesetze und Anordnungen für die Mitglieder des Hofschauspieles« ausgearbeitet, die jedoch erst 1823 in Wirksamkeit treten und eigentlich heute noch ihre Giltigkeit nicht verloren haben. Unter den Strafen figuriert noch der »Polizey-Verhaft«. Der Hoftheatersekretär, der »ein Mann seyn muß, der in der literarischen Welt einen ehrenvollen Platz einnimmt und nicht nur mit der Dichtkunst, sondern auch mit der Dramaturgie vertraut und mehrerer Sprachen kundig ist«, wird nur als »Organ der Direktion« bezeichnet und seine Bemerkungen dem Regisseur zur »Berücksichtigung« empfohlen. Für die Rollen wird die Möglichkeit des Alternierens, jedoch nur »unter Künstlern und Künstlerinnen gleichen Ranges« hervorgehoben. Vorschriften über die Proben, über Hervorruf, über Strafen wegen überschrittener Urlaube, gegen die Dietrichstein besonders energisch vorzugehen für nötig findet, u. dgl. folgen.



Moriz Graf Dietrichstein.

Den Beifall der Schauspieler hatten diese Normen nicht, weil man sie ausschließlich zu Gunsten der Direktion gehalten fand, und gewisse selbstverständliche Forderungen, wie das Verbot auf dem Lande zu wohnen, wurden scharf bekrittelt.[2]

Der Feldzug, welchen schon die frühere Direktion gegen die Regie eröffnet hatte, erscheint hier siegreich zu Ende geführt. Die drei Regisseure, die nunmehr festgesetzt werden, sind nur Exekutivorgane und waren so, wie ein Dekret sagt, »ihrem eigentlichen Wirkungskreise wiedergegeben, nämlich dazu bestimmt, dasjenige mit Kunstsinn und Fleiß auszuführen, was die Direktion anordnete«. Das war ein Vorgehen, das wenigstens die einhellige Zustimmung der Theatermitglieder fand.

Desto weniger waren sie von dem einschneidendsten Schritte erfreut, der sich als unbedingt nötig erwies: der Reduktion des Personals. Nachdem sich die Einnahmsquellen nicht wesentlich steigern ließen, mußten sich die Ausgaben verringern. Und tatsächlich hatte sich eine Schar von Invaliden

[1] Siehe »Zur Geschichte der k. k. Hoftheater«, Abendpost 1866, Nr. 264.

[2] Siehe Costenoble, 1, 264; 268. Dietrichstein schreibt 25. April 1823 an den Kaiser: »Die Bekanntmachung neuer strenger Gesetze, welche bey ihrer Entwerfung auf ganz andere Umstände berechnet waren, muß in einer solchen Zeit die allgemeine Mißstimmung noch vermehren.«

angesammelt, welche die Kasse schwer belasteten, ohne den geringsten Nutzen zu bringen. Schreyvogel und Mosel entwerfen ausführliche Tabellen über den Status und seine Verbesserung. Mit Herbst 1822 werden fünfzehn ältere Kräfte in Ruhestand geschickt, unter ihnen Klingmann, und einige jüngere Mitglieder einfach entlassen. Der alte Lange hatte schon am 27. April 1822 Abschied genommen, diesmal endlich zum letzten Male, unter großen Ovationen des Publikums, vom Kaiser mit der großen goldenen Medaille ausgezeichnet.[1] Auch sein alter Genosse Ziegler wurde verabschiedet, so sehr er sich auch sträubte und durch langatmige Reformexposees sich als unentbehrlich zu erweisen strebte.[2] Am übelsten spielte man dem alten Ochsenheimer mit, der allerdings völlig unbrauchbar geworden war: man ließ ihm das Dekret auf dem Krankenbette überreichen; sein rascher Tod (3. November 1822) wurde diesem rücksichtslosen Vorgehen der Direktion zugeschrieben. Sowohl er als das Publikum hielten Schreyvogel für den Schuldigen, während nach Costenobles Versicherung Mosel der Urheber war.[3] Es verblieben 38 Mitglieder, 21 Männer und 17 Frauen, eine ungenügende Zahl, wie nach Dietrichsteins Ausführungen schon die Besetzungsschwierigkeiten in der »Jungfrau von Orleans« und dem »König Lear« erweisen; einige Neuengagements sind notwendig, zu denen er auch die kaiserliche Bewilligung erhält. Es war der richtige Gesichtspunkt des hohen Leiters, lieber eine kleine Zahl erster Kräfte gut zu bezahlen, als viele Mittelmäßigkeiten billig zu erwerben. Auch tritt er mit Energie für die Gehaltsaufbesserung älterer verdienter Mitglieder ein.

Er stellt dem Kaiser am 25. April 1823 vor, daß er einer Reihe von Mitgliedern, denen der Kaiser Zuschuß verweigert, denselben versprochen habe; er sehe damit offenkundig, daß sein Kredit gesunken und er gänzlich machtlos sei: »Was man bey einer Kunstanstalt wie das Theater durch Zwang bewerkstelligen kann, ist das Wenigste. Das Vertrauen in den Chef, in dessen Einsicht, Vermögenheit und Einfluß, die Aussicht auf Vorteil und Ehre und die Überzeugung: daß gleiche Verdienste gleiche Auszeichnungen und gleichen Lohn zu erwarten haben — das ist es, was bey einer solchen Anstalt das Meiste thun muß.«



Ignaz F. Edler von Mosel.

Ohne das künstlerische Ansehen leiden zu lassen, gelingen der neuen Direktion eine Reihe von Ersparungen. Als Gehaltsmaximum wurden 3000 Gulden fixiert, dafür aber die Spielgelder abgeschafft und in Personalzulagen umgewandelt.[4] Neben den Reduktionen des Personals wurden Einschränkungen auf dem Gebiete des Dekorations- und Garderobewesens sehr förderlich, leider dehnte man die Sparsamkeit auch auf die Dichterhonorare aus, welche bedeutend herabgesetzt wurden.

In allen diesen Fragen fand Dietrichstein auch die Unterstützung seines obersten Chefs, des Grafen Wrbna, der nur Anfangs über die Reformwut des neuen Direktors bedenklich den Kopf schüttelt.

Er schreibt 21. April 1821 an den Kaiser: »Graf Dietrichstein hatte eigentlich die Absicht, das ganze Theaterwesen wie mit einem Zauberschlage auf jenen Fuß zu setzen, auf welchem es für immer zu verbleiben hätte. Ich war und bin hingegen nach meiner vieljährigen Dienstleistung überzeugt, daß solches ein wohlgemeinter Wunsch sey, und daß ungeachtet des außerordentlichen Fleißes und der vielen Kenntnisse, mit welchen Graf Dietrichstein und die Theaterdirektion ihre bisherigen Ausarbeitungen verfaßten, doch unendliche Verzögerungen, Kollisionen und Verwirrungen entstehen könnten, wenn nicht Schritt vor Schritt in dieser äußerst verwickelten Angelegenheit vorgegangen werde.«

---

[1] Siehe die Bemerkungen Costenobles 1, 182 und den Bericht über das Festbankett, das ihm die Schauspieler gaben, S. 184 f.

[2] Seine Bitte, ebenso wie Lange eine Abschiedsvorstellung zu erhalten, wird abschlägig beschieden und der Hinweis auf seine Stücke, die dem Theater eine halbe Million getragen, damit abgelehnt, daß sie »bey den seither gesteigerten Kunstforderungen und der jetzt auf der Hofschaubühne strenger beobachteten Schicklichkeit für dieselbe nicht mehr angemessen sind«.

[3] Siehe Costenoble 1, 217, 222 f., 224 f. »Seinen Tod hat Schreyvogel auf der Seele« schreibt Rosenbaum.

[4] So erhalten jetzt die Regisseure im ganzen 4000 Gulden, die Schröder 5000 Gulden.



Sophie Müller.

Sowohl Dietrichstein als Mosel waren Schreyvogel außerordentlich geneigt und ließen ihm freie Hand in künstlerischen Angelegenheiten. Nur gelegentlich allerdings wurde ihm sein oberster Chef recht unbequem. Nach Art aller schwachen Menschen konnte er in bestimmten Fällen sehr eigensinnig werden; er geriet leicht in heftigen Zorn, der allerdings wieder unschwer zu begütigen war. Seine Untergebenen hatten ihn zwar gern, aber machten sich auch über ihn lustig, er verstand niemandem zu imponieren. Sein künstlerischer Geschmack neigte sich mehr der Oper als dem Schauspiele zu, und in diesem wiederum liebte er nur das Lustspiel; die Aufführung eines Trauerspieles mußte ihm Schreyvogel beinahe abringen und nur der Hinweis auf die Kasse erwirkte die ungnädige Erlaubnis. In solchen Fällen war Mosel ein bereitwilliger und geschickter Vermittler.

Daß die Direktion Schreyvogels Wirksamkeit schätzte, zeigte ihr Vorschlag vom Jahre 1823, seinen Gehalt, der nur 1600 Gulden und 200 Gulden Konventionsmünze Personalzulage betrug, auf 2000 Gulden zu erhöhen.

Mit dem 23. Mai 1821 war Heinrich Anschütz als »Don Gutierre« zum erstenmale im Engagement aufgetreten, noch im Dezember desselben Jahres kehrte der langvermißte Heurteur zurück. Zahlreiche Gastspiele sollen das Personal ergänzen. Das Publikum macht die Bekanntschaft mancher interessanten Persönlichkeit: so des feinen Künstlers Thürnagel von Mannheim, an dem Schreyvogel »Leben und Energie« vermißt, des Dresdeners Karl Devrient, ein wilder Naturalist, der in Wien trotz Tiecks Empfehlung nahezu ausgelacht wurde, und vieler anderer.

Schnell fand sich die ersehnte Sentimentale. Am 9. Mai 1821 trat Sophie Müller aus Mannheim als »Mädchen von Marienburg« zum erstenmale auf, ein achtzehnjähriges Mädchen von poetischer, zarter Gestalt, von vollstem Ebenmaße der Formen, mit lieblichen Zügen und hellstrahlenden Augen. Ihr zweimonatliches Gastspiel bringt ihr Erfolge, aber keineswegs durchschlagende. Costenoble sieht zunächst in ihrem Spiel nur Theaterwesen, unzeitiger Beifall hat ihr unverkennbares Talent auf die Bahn der Manier geleitet. Aber ihre Begabung tritt ihm immer deutlicher entgegen und drängt seine ungerechten Urteile, besonders über ihre Anmaßung, zurück. Sehr reserviert hält sich die Zeitungskritik.[1] Schreyvogel meint gleich bei ihrem ersten Auftreten, sie wäre vielleicht eine »gute Acquisition«. Am 5. August 1822 tritt sie ihr Engagement im »Essex« an und entwickelt sich zu einer ersten tragischen Schauspielerin. In ihrer Begabung, die mit genialem Griffe ihre Aufgabe erfaßte, wie in ihrer elementaren Leidenschaft erinnert sie ebenso an Anna Krüger, wie in ihrem traurigen Schicksale. Denn auch ihr zarter Körper hielt den gewaltigen seelischen Erregungen nicht Stand. Aber in kurzer Zeit war es ihr beschieden, eine Stufe zu erreichen, die wenigen ihrer Kunstgenossen beschieden war. Nicht nur Wien, wo man sie bald zu vergöttern begann, auch Berlin und Dresden lagen ihr zu Füßen.[2]

Als Ersatz für Ochsenheimer wurde Friedrich Wilhelmi (v. Pannwitz) aus Prag gerufen. Unter Direktor Liebich hatte er sich vornehmlich in Intriguantenrollen bewährt, doch auch schon humoristische Aufgaben mit Glück gelöst. Die Zwiespaltigkeit seiner Begabung zeigte schon sein Äußeres: das Embonpoint wies auf den Komiker, das scharfgeschnittene Gesicht qualifizierte ihn zum Bösewicht.

---

[1] Modezeitung Nr. 63, Theaterzeitung Nr. 72 f, Sammler Nr. 59.

[2] Siehe Anschütz S. 201 ff. Ihre Biographie nebst Auszügen aus ihren Tagebüchern gab J. Graf Mailath, Wien, 1832. 8⁰.

Und so brachte auch sein Gastspiel im April 1822 sowohl den Coke in der »Parteywuth«, als auch den Paul Werner in der »Minna von Barnhelm«, und gerade diese letztere Rolle wird sein Triumph. Einen Ersatz für Ochsenheimer hatte man gesucht, einen neuen Weidmann hatte man erhalten. Daß sein Talent nach dem Humoristischen neige, erkannte nicht nur Costenoble, sondern auch Schreyvogel, und dessen Verdienst ist es, den unsicher suchenden Künstler auf die rechte Bahn gelenkt und ihm erst sein urkräftiges Naturell gewiesen zu haben. Am 1. August trat er ins Engagement, in dem er sich zum »Meister der Jovialität« auf der deutschen Bühne entwickelte.[1]

Sind die Müller und Wilhelmi für Lebenszeit mit dem Burgtheater verwachsen, so irrlichtert ein reiches, faszinierendes Talent nur kurze Zeit auf den Brettern der Hofbühne. Es ist Karl Unzelmann, der schon als Knabe durch seine komische Begabung die Bewunderung Goethes erregt hatte. Bei seinem Gastspiele im April 1823 entzückte er Kritik und Publikum durch die Leichtigkeit seiner Konversation, den liebenswürdigen, etwas vordringlichen Humor, wenn auch manche Leute an seiner norddeutschen Art mäkelten. Auf das eifrigste betrieb der entzückte Schreyvogel das Engagement, im Mai erhält Dietrichstein vom Kaiser die Erlaubnis, den Kontrakt mit einer Gage von 3300 Gulden auf zwölf Jahre abzuschließen. Der mißtrauische Costenoble stellte eine böse Prognose, gestützt auf die bekannte Liederlichkeit des jungen Menschen. Und leider sollten sich seine Ahnungen erfüllen: kaum hat er sein Engagement angetreten, kommt er in die schwierigsten finanziellen Kalamitäten, so daß die Direktion genötigt ist, ihn nach einigen Monaten zu verabschieden, nachdem er sogar eine Zeit lang nicht im Stande war, seine Wohnung »aus Mangel auch der allernötigsten Bekleidung« zu verlassen.



Friedrich Wilhelmi.

Auch einige Mitglieder für kleinere Rollen wurden gewonnen: so der tüchtige Rüger, für kürzere Zeit Karl Rettich und die Bandini, aus der Familie Koberwein wuchs dem Theater eine Tochter Elisabeth zu, deren erste Versuche 1822 eine ausgezeichnete Naive zu versprechen schienen. Mit Stolz blickt 1823 der Chef auf dieses regenerierte Personal.

In seinem Berichte an den Kaiser rühmt er die Erwerbung der Müller, »eines der ausgezeichnetsten dramatischen Talente«, und der übrigen genannten Künstler sowie das Engagement mehrerer kleinerer Kräfte, durch die »der Vorteil erreicht wird, selbst die kleinsten Rollen genügend zu besetzen, damit aber ein Ensemble in der Darstellung erreichen zu können, das allein echten Kunstgenuß zu gewähren vermag, welches durch die bald zu erhoffende Gewinnung eines zweiten Liebhabers und ausgezeichneten Komikers alsdann vollendet seyn wird.«

So verstummen allmählich auch die wenigen absprechenden Stimmen über das Hoftheater, und vereinzelt stehen die abfälligen Charakteristiken eines Russell[2] oder eines Klätschers wie

[1] Siehe Anschütz 203 f. und Modezeitung 1822, Nr. 138, 296.

[2] Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Österreichs in den Jahren 1820, 1821 und 1822. Aus dem Englischen. Leipzig 1825. »Die Schauspieler stehen wenigstens auf einer Stufe mit denen zu Berlin; aber ihre tragische Deklamation ist langweilig und eintönig. Sie sind beständig schwulstig und überspannt und auch der öffentliche Geschmack ist nicht rein genug. Die herrlichsten Produkte der deutschen Muse werden durch die Schere des Zensors oft jämmerlich beschnitten.«

Schaden.[1] Für den so dringend nötigen Vorrat an Lustspielen und Übersetzungen kommen wieder die ständigen Lieferanten auf, und die zahlreichen Einakter, die zumeist schon auf adeligen Privatbühnen die Feuerprobe bestanden haben, scheinen oft eines Kindertheaters völlig würdig.

Selten sind diesen Novitäten wirkliche Erfolge beschieden, wie der Harmlosigkeit Kurländers »Hans am Scheidewege« (11. Mai 1822), die sich Dezennien lang auf dem Repertoire erhielt, oder dem lustigen, oberflächlichen »Wunderschrank« Holbeins (28. Mai 1822);[2] der beliebte Deinhardstein erlebt zwar mit seinem Lustspiele »Irrtum und Liebe« einen der eklatantesten Durchfälle (15. März 1821), den er freilich bald durch sein traditionelles, stofflich E. T. A. Hoffmanns »Signor Formica« entlehntes »Bild der Danae« (12. Juni 1822) vergessen ließ.[3] Das deutsche Lustspiel mißfällt zumeist durch seine Gedehntheit. Das wird Dichtern wie Vogel, Lembert, Töpfer immer vorgehalten. Da wendet man sich lieber dem französischen Stücke zu, mag auch die Kritik über die undeutschen Dienstbotenintriguen und die Eintönigkeit der Situationen klagen. Wenigstens sind starke theatralische Effekte vorhanden, wie in dem Rührstück »Gabriele«, das Castelli übersetzt hatte (13. März 1822) und in den zahllosen kleinen Bluetten. So gefallen auch jene deutschen Stücke, die drastische Situationen bringen: z. B. Claurens »Bräutigam aus Mexiko« (13. Februar 1822) und sein »Hotel von Wiburg« (29. November 1822). Selbst die bescheidensten Harmlosigkeiten entgehen der Strenge der Zensur nicht, ein Stück »Onkel Adam und Nichte Eva« von Lembert wird zu »Männer denken, Frauen lenken«, und der Philosoph Descartes, der die Hauptfigur eines Lustspiels, das den Schauspieler Reil zum Verfasser hat, bildet, muß sich in einen nichtssagenden »Tranquillus« wandeln.[4]

Noch mehr als früher siegt das Burgtheater durch ältere, sorgfältig besetzte Stücke. Dramen Ifflands, Schröders, Kotzebues wirken geradezu wie Novitäten. Nach der Vorstellung von »Falsche Scham« ruft ein Kritiker aus: »Man glaubt der Aufführung eines neuen Stückes beizuwohnen«; das »Porträt der Mutter« wird, obwohl es Vogel neu und elend textiert, wieder Repertoirestück durch die Leistungen Anschütz' und Costenobles; »Minna von Barnhelm« erwacht durch Wilhelmi als Paul Werner und Anschütz als Tellheim zu neuem Leben, besonders der letztgenannte Schauspieler erringt Erfolge in einem Fache, das er selbst sich verschlossen geglaubt und wirkt auch im Schauspiele durch seine Repräsentation, wenn auch der Humor, wie Costenoble wohl mit Recht bemerkt, nicht seine starke Seite ist. Ebenso feiert Frau Schröder in einigen Mütterrollen des bürgerlichen Dramas ungeahnte Triumphe. Eine Posse wie die »Pagenstreiche« ließ sich wieder der Kaiser, der sehr an ihr hing, nicht streichen. So kann Schreyvogel, wenn auch gelegentlich ein Experiment wie das von ihm überarbeitete »Ehrenwort« Spieß' mißglückte (29. April 1822), doch konstatieren: »Der Hof ist mit dem Burgtheater sehr zufrieden.«

Die großen Aufgaben, ein gediegenes klassisches Repertoire und Aufführung ernster Dramen, waren allerdings weit schwieriger zu erfüllen. Sobald Schreyvogel die Schauspieler hat, geht er an die für sie passenden Stücke. Zunächst sucht er die große Begabung Anschütz' zu nutzen und zugleich

[1] »Meister Fuchs oder Humoristische Spaziergänge von Prag über Wien und Linz nach Passau.« Dessau s. a. »Das Burgtheater hat ein elendes Lokal, viele recht wackere Künstler und darunter alte podagrische junge Liebhaber und betagte junge Liebhaberinnen (sowie nur fähige jugendliche Gaste auf den Brettern dieser Bühne erscheinen und Beifall finden, werden von Seite der mimischen Veteranen sogleich solche wohlüberlegte und wirksame Intriguen eingeleitet, daß die Direktion in der Regel nicht mehr daran gehen mag, ersprießliche Acquisitionen zu machen); herrliche Garderobe und Dekorationen, in letzter Instanz ein k. k. Obrist-Kämmerer als Vorstand, der sich häufig und gerade jetzt in der Vacanz befindet, ein k. k. Hofrat als Kommissär und Direktor und endlich ein gar pfiffiges und umsichtiges Faktotum in der Person des Theater-Sekretärs Schreyvogel .... es ist wirklich ein Winkeltheater«. Costenoble spricht von »Schadens Geschreibsel über Wien, das viel Wahres, aber noch mehr Falsches enthält«. (1, 246).

[2] Siehe Costenoble 1, 186 f.

[3] Vergl. Costenoble 1, 116, 191 f., Sammler Nr. 74, Modezeitung Nr. 75.

[4] S. Costenoble 1, 161, 196, 216. — Schreyvogel sendet (11. Juni 1823) dem Direktor L. F. Schmidt sein Stück »Die Teilung der Erde« als unmöglich sofort zurück. »Ich brauche Ihnen bloß zu sagen, daß z. B. Schillers Gedicht »Die Teilung der Erde« nicht einmal öffentlich zu deklamieren erlaubt ist«. (S. Schmidt, Denkwürdigkeiten 2, 195 f.)

zu fördern. Im Jahre 1821 und 1822 stellt er ihn hinaus: als Valeros in der »Schuld,«[1] zunächst nur aushilfsweise, aber mit einem solchen Erfolge, daß er auf Bitte der Direktion die Rolle behielt; dann als »Bayard«, als Antonio im »Tasso« und als Macbeth, der für ihn und die Schröder neu aufgenommen wird. Auch in dieser Rolle verleugnete er den Redner nicht und gab, nach zeitgenössischen Berichten, einen starken Einschlag von Reflexion, der nicht ganz passen wollte, besonders, wo die Schröder in der Nachtwandelszene einen die Zuschauer erstarrenmachenden Realismus entwickelte. Desto besser ließ sich mit seinen Gaben jene ungeheure Aufgabe lösen, die Schreyvogel schon kurz nach seinem Engagementsantritte in Gestalt der Rolle des Lear dem 36jährigen Künstler in die Hände legte.

Seine großen Bedenken und Schreyvogels Überredungskünste hat Anschütz selbst der Nachwelt in seinen »Erinnerungen« (S. 190 ff.) überliefert und zugleich seine Auffassung der Rolle vorgetragen, die er ganz aus sich selbst, ohne jedes schauspielerische Vorbild, geschöpft. Im Gegensatze zu Iffland, der einen gebrochenen, vom Anfange an geistesgestörten Greis darstellte, lieh er ihm volle, unbändige Kraft und eine unbeugsame Seele, die erst durch die heftigen Erschütterungen sich zerrütten läßt.

Aber es handelt sich hier nicht um den Schauspieler allein, sondern um ein Werk Shakespeares, das, nach der Übersetzung Voss' für die Bühne von Schreyvogel eingerichtet, am 28. März 1822 zum ersten Male in Szene ging.

Schreyvogel hatte seine Arbeit, die den tragischen Schluß mit dem Tode Cordelias beibehielt, der Zensur eingereicht, worauf er am 24. März 1822 folgende Entscheidung erhielt:

»Die Wiederaufführung des Trauerspieles »König Lear« wird in dieser Umarbeitung om. del. corr. gegen dem gestattet, daß die neue Schlußszene, nach welcher Cordelia und Lear untergehen, nicht beibehalten, sondern dafür die Schlußszene der älteren hiemit gleichfalls rückangeschlossenen Bearbeitung, an welche das Publikum gewöhnt ist, und nach welcher Cordelia und Lear am Leben bleiben, gegeben werde.«

So wird in aller Eile der Schluß abgeändert.[2]

Lear behält seine Verzweiflungsausbrüche vor der scheinbar toten Tochter, plötzlich erwacht sie:

Lear: O Kind!
Mein einziges frommes Kind! Du lebst! Du lebst!
Cordelia: Ja, teurer Vater, um Euch stets zu lieben.
Albanien: Blickt auf, mein König! Nehmt aufs Neue
Besitz von Eurer Macht und Eurer Krone:
Wir huld'gen Euch als treue Untertanen.
Lear (an Cordelias Brust):
Nein! Nein! Hier ist mein Platz — Regiere Du,
Albanien! Du bist der Krone wert.
Mich laßt in diesen Kindesarmen ruhn,
Bis mich die Götter auf in ihre nehmen!

So ist Schreyvogel, der geschickt die dichterischen Schönheiten rettete, durchaus unschuldig an der Vergewaltigung, die das Publikum mit rührendem Jubel begrüßte.

Schreyvogel hat, im Gegensatze zu Schröder, das Original mit möglichster Treue festgehalten und nur wenige Szenen getilgt, vor allem die Gloster-Handlung fast ganz gewahrt und die szenische Gliederung gut durchgeführt. Die wenigen eigenen Zutaten stören nicht, nutzen aber auch wenig. Man mag im einzelnen beanstanden, daß das erste Wiederauftreten Cordelia im 4. Akte gestrichen oder daß die in der Blockhütte spielende Wahnsinnsszene Lears in den Schloßgarten verlegt ist. Im ganzen ist es eine wahrhaft epochemachende Leistung, die erst das wirkliche Lear-Drama dem Burgtheater geschenkt hat.[3] Auch die Zensur ließ ihre Finger nicht von dem Werke Shakespeares. Wie Mosel dies Dietrichstein schriftlich meldet, erwidert dieser: »So kann denn kein großes Kunstwerk auf unserer Bühne gedeihen! Immer die unselige Parze, die ihm das Leben nimmt.« Vom »Bastard« darf natürlich nicht die Rede sein, und Edmunds Anklagen gegen die Natur sind bedeutend abgeschwächt, ebenso zahlreiche Witzworte und Lieder des Narren gestrichen.

Welchen Jubel Anschütz erregte, erzählt er selbst, und zahlreiche kritische Äußerungen bestätigen seinen Bericht. Das beste Zeugnis liefert aber Costenoble, der, nachdem er selbst diese Rolle begehrt hatte, nur widerwillig sich langsam zur Anerkennung seines Rivalen durchringt, den Tadel seines

[1] S. Costenoble 1, 137; Anschütz, Erinnerungen 189 f.
[2] Vgl. Costenoble 1, 173 f.
[3] S. Eug. Kilian im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 39, 92 ff.

»Theaterwahnsinns« auch in versöhnlichster Stimmung festhaltend. Neben ihm verschwanden alle übrigen Mitwirkenden: Costenoble äußert sich abfällig über Korn (Edgar), Wothe (Edmund), Krüger (Narr) und sogar über die Schröder, die die Goneril nur mit Mißmut spielte. Er selbst, der sich den Albanien nicht zu danke gab, erhält später den Narren, für den er schon früher in Aussicht genommen war, ohne beim Publikum mit seiner sentimentalen Auffassung der Rolle durchzudringen.[1] Ein Epilog Schreyvogels, den Koch sprach, machte tiefen Eindruck.[2] In dieser Gestalt erhielt sich das Werk, das gleich im ersten Jahre siebenmal in Szene ging, bis auf Laube, der manche Einzelheiten in seine Bearbeitung mit hinübernahm.

An Seite seiner Frau, für die »Romeo und Julie« ins Repertoire aufgenommen wird, erscheint Anschütz in der »Braut von Messina«. Kaum ist die Müller gewonnen, stellt Schreyvogel ihn und sie im »Essex« unter großer Zustimmung des Publikums heraus und bringt für die beiden Künstler den »Othello« (7. April 1823) nach Voss' Übersetzung. Wieder hatte Anschütz' Leistung trotz starker rhetorischer Dehnung großen Erfolg, den auch Desdemona-Müller und Jago-Wilhelmi verdientermaßen teilten.[3] Schon beginnen die Kollegen über Protektionswirtschaft zu murren, da kühlt der Übermut Anschütz' die Begeisterung, die in der Direktion für ihn herrschte, ab. Gegen die Väterrollen, die ihm nun zufielen, protestierend, wies er in der Bearbeitung des »Cid«, welche M. v. Collin vorgenommen, die Rolle des alten Gomez zurück, und als er gezwungen wurde, sie zu geben, ließ er sie gänzlich fallen und donnerte nur den Schluß, der von geraubter Ehre sprach, tendenziös ins Publikum hinein; ähnlich erging es bei der Wiederaufnahme des »Balboa«, wo sich dieselben Spielereien mit Entlassungsgesuchen und Audienzen beim Kaiser ereigneten wie heutzutage.

Eine Reihe halbvergessener und länger nicht gegebener ernster Werke wird dem Publikum ins Gedächtnis gerufen wie »Clavigo«, »Tasso«; »Leben ein Traum« zieht jetzt ins Hoftheater ein (15. März 1822) und liefert Kettel in der Hauptrolle Gelegenheit, große Fortschritte zu zeigen; der Erfolg ist jedoch ein so geringer, daß es im folgenden Jahre nach fünf Aufführungen wieder verschwindet. Auch Verschollenes kommt wieder, wenn es Zuspruch erwarten läßt: so Holbeins »Fridolin«, Müllners »Yngurd«, in dem Heurteur wieder in seine Rechte eingesetzt wurde, »Bianca della Porta«, »Zaire«, »Regulus« u. s. w. Wegen der »Hussiten vor Naumburg« entspann sich ein heftiger Streit mit der Direktion des Kärntnertortheaters, die gegen das Absingen von Chören protestierte und tatsächlich nach langem Schriftenwechsel erreichte, daß die Chorstellen nur gesprochen werden durften.

Zu den deutschen Klassikern tritt in dieser Epoche des Burgtheaters Heinrich v. Kleist hinzu.

Am 3. Oktober 1821 erscheint der »Prinz von Homburg« unter dem Titel »Die Schlacht von Fehrbellin«. Außer seinem Titel, der schon dadurch unstatthaft war, daß österreichische Militärs den Namen trugen, hat das Werk wenig verloren, nur der Schluß ist etwas abgeändert.[4] In der Todesfurchtszene hatte man manche Striche angebracht — es half nichts. An ihr scheiterte das Werk — allerdings nicht an ihr allein. Denn schon früher waren Bilder wie »Dieser Fehltritt, blond, mit blauen Augen« mit verständnisloser Heiterkeit begrüßt worden; das Publikum betrug sich höchst unartig, lachte und höhnte. »Die Gemeinheit herrscht im Theater wie überall«, schreibt Schreyvogel mit Entrüstung nieder. Diesmal war es tatsächlich die Kritik, die die Ehre Wiens rettete.[5] Manches mag wohl auch die

[1] Vgl. Modezeitung Nr. 43; Morgenblatt Nr. 110; Theaterzeitung Nr. 42 (Halirsch); Sammler 1823 Nr. 10 (ausführliche Besprechung Anschütz'), Bauernfelds Urteil siehe Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 13, 318.

[2] Dietrichstein an Mosel: »Schreyvogels Epilog ist herrlich und rührte mich zu Tränen.«

[3] Costenoble 1, 252 f.; Sammler Nr. 46; Modezeitung Nr. 45; Morgenblatt Nr. 136; Anschütz S. 225 ff.

[4] Statt »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs« heißt es: »Ins Feld! Zum Sieg!« Merkwürdig ist, daß II, 6 das schöne »Wenn ich ins innere Mark ihr wachsen darf« geändert erscheint in »Wenn ich eins mit ihr werden darf.«

[5] S. Costenobles Bericht 1, 144 ff.; Anschütz S. 178 f.; Schreyvogel Tagebücher 2, 310; Konversationsblatt Nr. 82: »Fragen wir die menschliche Natur, befragen wir die Kunst des Dichters, so werden wir wenigstens ein bißchen anstehen, bis wir so mit voller Kehle lachen.« Modezeitung Nr. 122: »Die Mehrzahl der Zuschauer erschrak vor einer ganz natürlichen Menschengestalt, eben weil sie ganz natürlich aus der Tiefe des menschlichen

Darstellung verursacht haben: Korn war zu sehr Liebhaber, als Kurfürst hatte Koberwein wenig Würde, die Weißenthurn schadete durch ihre larmoyante Manier, nur der alte Koch brillierte als Kottwitz. Die zweite Vorstellung, in der die Lärmmacher fehlten, ging glücklich vorüber, auch Anschütz, der an Stelle Koberweins getreten war, brachte schon in Gestalt und Organ die Figur viel mächtiger und wirksamer. Doch die Tage des Stückes waren gezählt, nach der vierten Vorstellung verschwand es für immer, obwohl — oder vielmehr eher weil — der Hof zugegen gewesen war.

Wahrscheinlich war dieser Mißerfolg die Ursache, daß Schreyvogel mit dem »Käthchen von Heilbronn«, das er selbst, wie es scheint, nur leicht bearbeitet hatte, zögerte, obwohl es bereits ganz einstudiert war. Erst am 22. November ging es in Szene, mit großem Erfolge für Herrn und Frau Anschütz, zu deren besten Rollen das Käthchen zählte, jedoch in schlechter, übereilter Inszenierung nach Costenobles Versicherung.[1]

Schien dieses Werk Kleists für Wien ein sicherer Treffer, so wagte Schreyvogel ein kühnes Experiment mit der »Familie Schroffenstein«, die unter dem Titel »Die Waffenbrüder« in Holbeins Bearbeitung am 15. September 1823 in Szene ging.

Schon Holbein hatte viel gemildert, doch forderte die Wiener Zensur noch weitere Abschwächung. Die feindlichen Brüder, die er aus den Häuptern der beiden Häuser gemacht hatte, mußten zu Vettern werden. Johann ist nicht mehr »natürlicher Sohn«, sondern nur Edelknecht und »Liebling Ruprechts«, der erste Akt spielt nicht in einer Kapelle, sondern einer Halle. Die stärksten Veränderungen treffen den letzten Akt, in dem eine Versöhnung der Feinde und die Verlobung des verwundeten Ottokar, der einen Konflikt zwischen Liebe und Sohnespflicht durchmacht, mit Agnes vorgeführt werden.

In dieser Gestalt war das Werk geradezu lächerlich und fast zu einer Parodie seiner wilden Tragik geworden. Aber so gefiel es, und der glückliche Ausgang war es namentlich, der ihm, wie ein Kritiker meint, das Schicksal des »Prinzen von Homburg« ersparte. Auch die Darsteller hatten große Verdienste, namentlich die feindlichen Verwandten Heurteur und Anschütz, das reizende Liebespaar Korn und Müller und besonders die gewaltige Eustache-Schröder.[2] Der Erfolg war nachhaltig. 1823 wurde es elfmal gegeben und erhielt sich bis 1836 auf dem Repertoire.

Man sieht: an großen Aufgaben entwickeln sich die Kräfte. Wohl geschult am klassischen Drama, kann die Künstlerschar des Hoftheaters dem Dichter gerecht werden, den es sein eigen nennt. Eine Grillparzer-Bühne zu sein, mußte Schreyvogel und den Seinen als höchstes Ziel vorschweben.

»Das goldene Vließ« erregte schon durch die Form der Trilogie eine unwillige Stimmung in Theaterkreisen, und die scharf formulierten Besetzungsforderungen des Dichters[3] machten die Schauspieler störrig,[4] obwohl Graf Stadion am 17. Februar 1821 die folgende Verfügung erlassen hatte:

»Seine Excellenz äußert die Erwartung, daß die Mitglieder der Hofschauspielergesellschaft sich beeifern werden, zur möglichst vollkommenen Darstellung so ausgezeichneter Dichterwerke nach Maßgabe der ihnen zugeteilten Rollen und mit dem ganzen Aufwande ihrer Talente und ihres so rühmlich erprobten Fleißes mitzuwirken. Die Direktion hält es für überflüssig, dieser gewichtigen Aufforderung noch etwas beyzufügen, überzeugt, daß die Regie und Gesellschaft nichts, was in ihren Kräften steht, verabsäumen wird, um den für sie so ehrenvollen Erwartungen ihres erlauchten Chefs zu entsprechen und zugleich durch möglichst gediegene Darstellung eines vaterländischen Meisterwerkes den alten Ruhm des Hoftheaters zu behaupten.«

Schreyvogel, der zunächst nach Grillparzers Berichte dem Stücke nicht wohlgesinnt war, spricht mit großer Anerkennung von der »Medea«, auch der »Gastfreund« findet seinen Beifall, doch die »Argonauten« haben für ihn als Ganzes wenig inneren Wert, und ihr Erfolg scheint ihm auch nach der

---

Gemütes hervorgebildet, in die theatralische Beleuchtung trat.« In der Hauptszene »liegt der Stein des Anstoßes und gerade hier stellt sich ein rein menschlicher Charakter dar. Man will lauter Bühnenhelden sehen.« Ähnlich Theaterzeitung Nr. 122; Sammler Nr. 122 (Wähner). Abendzeitung Nr. 290. Vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3, 318 f. und 361. Grillparzer nennt das Betteln des Helden eine »Natürlichkeit, die man anspeien muß«. (Gespräche mit Foglar S. 17.) Rosenbaum: »Wurde gezischt und gelacht, verdiente es auch.«

[1] S. Costenoble 1, 154 f.; Modezeitung Nr. 143; Sammler Nr. 147. Rosenbaum: »Die Anschütz langweilte sehr, und wäre nicht der Hof dagewesen, es (das Stück) wäre ausgezischt worden.«

[2] Vgl. Sammler Nr. 115; Modezeitung Nr. 117; Theaterzeitung Nr. 116. Eine scharfe Kritik der Vorstellung gibt Tieck a. a. O. S. 237 ff.; Vgl. Bauernfeld Jahrbuch 13, 310.

[3] S. Jahrbuch 1, 210 ff. und Briefe und Tagebücher 1, 55 ff.; Wiassack, Chronik S. 160.

[4] S. Costenoble 1, 114. Das »Morgenblatt« berichtet Nr. 57 von den »seltsamen Protestationen einzelner Schauspieler«.

Generalprobe zweifelhaft. Überraschungen genug bot das neue Werk: an Stelle der lieblichen Harmonie der Sappho war hier eine großartige Härte getreten, und den schönen Fluß des Verses liessen die wechselnden Rhythmen in ihrer charakteristischen Durchbildung vermissen. Zwar stand wieder ein schwächlicher Mann zwischen zwei Frauen, einer lieblichen Mädchenblüte und einer gewaltigen fremdartigen Heroine. Aber Gegensätze zweier Welten bilden den Untergrund, von dem sich das furchtbare Schicksal der Liebenden abhob; mit bewußter Absicht hat der Dichter eine Vermengung des Romantischen und Klassischen gegeben. Und der Lieblingsgedanke Grillparzers, die Lehre des Verzichtens und Entbehrens ertönte in der gewaltigen Schlußszene, die eine ganz neue Wendung des überlieferten Stoffes bot. Was in diesem vom Zauberhaften lag, hatte Grillparzer zum Teil als Symbol mit herübergenommen und damit dekorativ an die Stücke der Wiener Volksbühne erinnert; so fand ein Teil des Publikums zu viel, der andere zu wenig des Phantastischen und übersah dem Äußerlichen gegenüber zunächst die tiefe psychologische Entwicklung, die hier gegeben worden.[1] Hart und schneidend klang das »Dulde! Trage!« der furchtbaren Medea an das Ohr der wehleidigen Wiener, die sich nur widerwillig im Theater erziehen ließen.

Am 26. März ging der »Gastfreund« und die »Argonauten« zum ersten Male in Szene. Das Vorspiel gefiel sehr, die »Argonauten« enttäuschten. Zum Teil durch Schuld Sophie Schröders, welche der jugendlichen Rolle bei aller Kunst schon allzu entrückt war, obwohl vorsichtiger Weise jene Stellen, die von ihrem Liebreiz sprechen, ausgetilgt waren. Grillparzer selbst hatte anfangs, wie er selbst sagt, nicht an sie gedacht, erst mit der »Medea« des dritten Teiles kam er in ihr künstlerisches Reich, und sie entschied den Triumph des Werkes, das am 27. März folgte, nachdem ein Epilog[2] des ersten Abends das kritische Urteil auf das ganze Werk aufzuschieben gebeten hatte. Jason war eine echte Rolle für Korn, die anmutige Frau Löwe warb Grillparzer selbst für die Kreusa, die Amme ließ er an eine Altsängerin Frau Vogel übertragen, weil sein Sinn für musikalische Wirkung ein dunkles Sprachorgan neben den grellen Tönen der Kolcherin forderte.[3] Grillparzer selbst nennt die Wirkung in der Selbstbiographie eine ziemlich unbestimmte, während er in einem Briefe an Brühl (22. August) den außerordentlichen Beifall konstatiert.[4] Die Berichte der Zeitgenossen und Kritiker lauten meist ziemlich absprechend.[5]

So war der Erfolg mit dem der »Sappho« nicht zu vergleichen. Zwar zog man nicht, wie von manchen Seiten gewünscht wurde, die Trilogie in einen Spielabend zusammen, aber in allen Teilen wurden bedeutende Kürzungen vorgenommen. Grillparzer selbst erzählt, wie schlecht der ihm zugestandene Ertrag der zweiten Vorstellung sich gelohnt.[6] Der »Gastfreund« und die »Argonauten« erlebten 1821 vier Aufführungen, dann ruhten sie bis zu Laubes Zeit 1856, die »Medea« löste sich, nachdem auch sie keine großen Kassenerfolge erzielt hatte, wie Grillparzer vorhergesehen hatte, als

---

[1] S. Sauer, »Gesammelte Reden und Aufsätze« S. 205 ff.

[2] S. Werke 1, 178 ff. Die Zeitung für elegante Welt Nr. 96 findet ihn »für das ernste Spiel zu heiter«.

[3] Vgl. Werke 19, S. 161 ff.

[4] S. Briefe und Tagebücher 1, 64.

[5] Die Mehrzahl der Berichte steht dem ersten Teile sehr kühl gegenüber, beanstandet die unglückliche Erscheinung des Drachen, rühmt die ersten zwei Akte der »Medea«, aber tadelt den Schluß als überflüssig. So Zeitung f. eleg. Welt Nr. 96 ff., Konversationsblatt Nr. 25, Sammler Nr. 38 ff., Morgenzeitung Nr. 88, 95, 118 schreibt von den »Verkehrtheiten« der »Argonauten«, »deren Quell ich nur in Grillparzers Offenheit für — ornithologische Einflüsse suchen kann.« (Anspielung auf Schreyvogel.) In der »Medea« beginnt vom dritten Akte ab die Herrschaft der Langeweile. Vor dem fünften Akte geht ein Teil des Publikums fort, auch in den ersten Akten herrscht Mangel an tragischem Interesse. »Wenn Medea von Kreusen das Spiel der Leyer lernen will, und ihr das Instrument mit den (sapphischen!) Worten zurückgibt: »Es geht nicht!« so lacht, wer Mut hat, und wenn sie später im Rücken Jasons ihre Zauberkünste machen will, und dieser sie abweist, so vermehrt sich die Zahl der Muthigen.« Enthusiastisch tritt für das Werk die Abendzeitung Nr. 117 ein. Rosenbaum, den das Stück im Lesen schon kalt gelassen, schreibt vom ersten Abend: »Das Ganze hat schöne Stellen, die Schröder spielt meisterlich — langweilt aber sehr und hat manche sogar lächerliche Situation, wohin das Ringen des Jason mit Medea gehört.« Und über Medea heißt es: »Die zwei ersten Akte interessierten, dritter und vierter sind ohne Handlung. Wiederholungen langweilen sehr. Der fünfte und Schluß ließ kalt.« Karoline Pichler schreibt, daß das Stück am fünften Akte verunglückt sei (Jahrbuch 3, 309). Sehr günstig lautet das Urteil Bauernfelds (Jahrbuch 5, 70). Vgl. Grillparzers Bemerkung, Briefe und Tagebücher 2, S. 50.

[6] Die Abendzeitung Nr. 150 berichtet unter bitteren Ausfällen gegen das Publikum, daß die Einnahme im ganzen 2000 fl. betrug. Vgl. Morgenblatt Nr. 297.

schauspielerische Paraderolle los und erschien, nachdem sie 1821 sechsmal gegeben worden war, von 1825 ab regelmäßig auf dem Repertoire.[1]

Dagegen fand die »Ahnfrau«, deren Aufführung Schreyvogel durchsetzte, auch im Hoftheater (21. August 1824) die begeistertste Aufnahme, wohl auch dank der trefflichen Darstellung durch Anschütz (Borotin), Müller (Berta), Heurteur (Jaromir).[2]

Aus seinen Zeitgenossen erwächst Grillparzer kein Rivale. Zedlitz' »Zwei Nächte in Valladolid« (14. Jänner 1823), in seiner starken Tragik an »Don Gutierre« gemahnend, aber mit feiger Versöhnlichkeit abgeschlossen, dankte nur der Sprechkunst der Schröder einen Achtungserfolg.[3] Ebenso erging es M. v. Collins Bearbeitungen des »Cid« (30. Oktober 1822) und des »Essex« (16. Oktober 1823). Daß Schreyvogel auch junge heimische Talente zu fördern sucht, beweist er am besten durch Aufführung von Pannasch' »Die Grafen Montalto« (15. September 1824), ein aus alten Stücken zusammengestoppeltes Produkt,[4] dem auch die Zensur übel mitgespielt hatte, und dem einer Erzählung der Karoline Pichler entlehnten einaktigen Erstlingswerke Hermann v. Hermannsthals »Die Blutrache« (27. November 1824).[5] Das junge Österreich geht ganz in leerer Rhetorik und lyrischen Ergüssen auf, der dramatische Konflikt und die Charakteristik wird vernachlässigt. Über die gesamte heimische Produktion siegt Houwald, der mit seinen Werken das Repertoire dieser Jahre beherrscht. Seine weiche Rührseligkeit und sentimentale Auffassung des Schicksals behagte den Wienern viel besser als die krasse Gewalttätigkeit Müllners. Am 18. August 1821 debutierte er nach langen Zensurverhandlungen auf dem Burgtheater mit seinem besten Werke »Das Bild«, das schon dadurch, daß es sich an das beliebte Künstlerdrama anlehnt, in Wien anheimelte und besonders durch die lyrische Sprache und durch Rühreffekte so wirkte, daß man die gezwungenen Voraussetzungen und Unmöglichkeiten der Handlung und der Charaktere übersah. Es war ein Tränenerfolg, trotz der nicht ganz genügenden Darstellung.[6] »Im zweiten Parterre flatterten die Schnupftücher. Der liebe Mensch, der Korn, seufzten die jungen Mädchen,« schreibt Bauernfeld in sein Tagebuch und fügt hinzu: »Da ist Grillparzer ein anderer Kerl!«[7]

Der Neujahrstag 1822 brachte den »Leuchtturm«, der in Aufbau und Charakteristik weit hinter dem früheren Werke zurückbleibt und auch sprachlich in Schwulst und Manier versinkt. Gerade da war aber Heurteur in seinem Elemente, und durch ihn siegte auch die fragwürdige Dichtung.[8] »Die Schauspieler wetteiferten mit dem Dichter in Sentimentalität und Weichheit,« heißt es in einer Rezension. Der Erfolg war zunächst blendend, in einem Jahre zwölf Aufführungen; aber schon 1824 fanden nur noch zwei statt und 1826 ist es aus.

Schon am 11. Februar folgte ein neues Produkt Houwalds, »Fluch und Segen«, unter dem Titel »Die Sühnung«, ein »Produkt von völliger Nichtigkeit«, ganz abhängig von Werners »24. Februar«, auf Rührung durch Kinderszenen aufgebaut.[9] In Wien gestaltet sich die Aufführung zu einem Triumphe Sophie Schröders und ihrer Töchter.

Das Jahr 1824 bringt wieder zwei Houwald: »Richard von Franken« (11. März), im Originale »Der Fürst und der Bürger« genannt, ein ifflandisierendes Rührstück, und »Die Feinde« (3. November), die

---

[1] Als Mosel 1822 das Stück ansetzen wollte, schreibt Dietrichstein: »Warum die Medea, die nichts macht!- In unserer Lage müssen wir selbst par l'honneur Stücke zu geben vorenthalten, die nichts tragen.«

[2] S. Sammler Nr. 105, Modezeitung Nr. 104, Morgenblatt Nr. 243. Goedeke, Grundriss 8, 390.

[3] S. Castle, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8, 47 ff; Costenoble 1. 236, 238; Sammler Nr. 9; Theaterzeitung Nr. 10, Schreyvogel Tagebücher 2, 381. Rosenbaum: »Schöne Sprache, Bilder, langweilig, ohne Effekt.«

[4] Costenoble 1, 318, Sammler Nr. 115, Modezeitung Nr. 117, Morgenblatt Nr. 264.

[5] S. Sammler Nr. 149, Modezeitung Nr. 147, Theaterzeitung Nr. 146, Morgenblatt 1825 Nr. 3.

[6] S. Minor a. a. O. 166 ff. S. Costenoble 1, 131 f., Abendzeitung Nr. 266, Morgenblatt Nr. 230, 297, Sammler Nr. 103.

[7] Dankbrief Houwalds an Schreyvogel (21. November 1821) in Frankls Sonntagsblättern 1847 (Wiener Bote Nr. 39). Das Stück wurde 1821 zehnmal gegeben und erhielt sich bis 1841.

[8] S. Minor a. a. O. 170 ff. S. Costenoble 1, 159, Schreyvogel Tagebücher 2, 375, Sammler Nr. 7, Morgenblatt Nr. 55, Modezeitung Nr. 9.

[9] S. Minor a. a. O. 174 ff. S. Costenoble 1, 163, Theaterzeitung Nr .21 Schreyvogel Tagebücher 2, 316.

sich an die »Ahnfrau« anlehnen und für Wien wieder einen guten Ausgang erhalten haben.[1] Sehr wenig Glück hatte Michael Beer mit seinem Debütstücke »Klytemnestra« (26. April 1821), das nur dreimal in Szene ging.[2] Dagegen machte die aus Scott geholte »Flucht nach Kenilworth« von Kühne (4. November 1822) durch die Schröder und Müller großes Aufsehen, wenn auch das tragische Ende Amy Robsarts dem Publikum recht nahe ging.

Langsam, aber stetig hebt sich die Aufführung gediegener Stücke gegenüber den Produkten des Tagesbedarfes. Durchschnittlich gehen 20 Novitäten jährlich in Szene, von denen von 1823 ab die Hälfte gewöhnlich literarisch beachtenswert ist.

Rechnet man die zahlreichen Reprisen und Neuszenierungen hinzu, so ergibt sich eine Summe künstlerischer Arbeit, wie sie noch in keiner früheren Epoche des Hoftheaters geleistet worden war.

Sichtlich hebt sich auch das Interesse am Trauerspiele. Noch 1822 hatte der »Gesellschafter« geschrieben: »Hier wie überall scheint das eigentliche Trauerspiel nur quoad honorem besucht zu werden.« Bald drängt man sich gerade in ernste Stücke. Das Hauptverdienst hat die Darstellung. Im Jahre 1823 gastierte ein junger Künstler, der endlich den vielgesuchten feurigen jugendlichen Helden brachte.

Ludwig Löwe, 1795 in Kurhessen geboren, ein Glied einer alten, vielberühmten Schauspielerfamilie, hatte schon im jugendlichen Alter von 16 Jahren einen Versuch auf der Burgtheaterbühne gemacht, der von sehr hübschem Erfolg begleitet war. Erst in Prag ging er zu seinem eigentlichen Fache über, in dem ihn Schreyvogel auf seiner Reise sah und durch Ratschläge bestärkte. Sein neuerliches Gastspiel am Burgtheater absolvierte er von Hessen-Kassel aus, wo er eine glänzende Stellung einnahm.[3] Er spielte während des Monates Juni eine Reihe seiner bedeutendsten Rollen. Im Trauerspiele den »Correggio«, den »Spinarosa« (»Bild«), den »Sigismund« (»Leben ein Traum«), im Lustspiele den »Philipp Brock« (»Mündel«), den »Wiburg« (»Stille Wasser sind tief«) u. a., bei seinem weiteren Gastspiele Juni 1825 fügt er den »Romeo«, den »Jaromir«, den »Mortimer« hinzu. Costenoble urteilt sehr kühl über ihn, gereizt durch die Bewunderung, die Schreyvogel ihm entgegenbringt, die Kritik hingegen begrüßt ihn mit größter Wärme und das Publikum jubelte.[4] »Er lief Sturm und siegte,« sagt Anschütz von ihm. Es war sein echtes, glühendes Temperament, eine volle, innere Natur, die, ohne besondere geistige Vertiefung, über den Ausdruck von Witz und Laune ebenso, wie über Freude und Schmerz, vor allem über sinnlich bezaubernde Töne der Liebe verfügte. In ihm bekam Wien einen wahrhaft naiven Schauspieler zu sehen.

So bildete seine Empfindung ein Gegengewicht zu Anschütz' Reflexion, wie Jugend und Alter standen sich die Beiden ihr Leben lang gegenüber. Die »Klage- und Jammermanier« im Trauerspiele, die auch Costenoble wiederholt unangenehm empfindet, erfährt durch ihn eine wohltuende Abschwächung. Wie elementar er eingeschlagen, das lehrt am besten eine abfällige Bemerkung, die der »Sammler« 1825 über den sonst so viel bewunderten Heurteur macht, der als Coriolan noch immer an den alten Lange erinnerte. »Die Stellung der tragischen Darstellung ist in ihrer ganzen Wesenheit geändert, und seine Art und Weise kann nicht mehr genügen.«

Daß dieser Künstler für das Burgtheater gewonnen werden müsse, stand für Schreyvogel fest. Aber da er kontraktlich noch an Kassel gebunden war, konnte er erst 1826 sein Engagement antreten.[5]

---

[1] Vgl. Costenoble 1, 299 und 326, Sammler Nr. 34 und 137, Modezeitung Nr. 35 und 138, Morgenblatt Nr. 112, 1825 Nr. 3, Theaterzeitung Nr 35, 137.

[2] S. Costenoble 1, 121, Schreyvogel Tagebücher 1, 367, Konversations-Blatt Nr. 36, Modezeitung Nr. 55, Sammler Nr. 53, Abendzeitung Nr. 152.

[3] Ein Fragment einer Selbstbiographie teilt A. Sauer mit: Aus Ludwig Löwes Nachlass.

[4] Costenoble 1, 262. Das Morgenblatt 1823 Nr. 196 verspricht sich von ihm mehr für das Lustspiel als für die Tragödie. Modezeitung 1825, Nr. 76, 86, Sammler Nr. 75, Morgenblatt Nr. 182. Kühl urteilt über ihn Sophie Müller (Mailath a. a. O. S. 52, 54, 56.)

[5] Dazwischen hatten ihm gute Freunde Angst in Betreff seiner künftigen künstlerischen Stellung gemacht, die erst beruhigende Briefe Schreyvogels und Dietrichsteins zerstreuten. S. Leopold Rosners Aufsatz in »Neue Freie Presse« Nr. 13984.





LUDWIG LOWE





CARL FICHTNER.

Zur selben Zeit, als Löwe unter größtem Aufsehen gastierte, trat ein junger Künstler, wenig beachtet, durch ein Hintertürchen ins Burgtheater ein, nachdem er im Theater an der Wien in einigen Rollen die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich gelenkt. Es ist Karl Fichtner. In Koburg 1805 geboren, hat Fichtner als echtes Schauspielerkind schon in seinem fünften Lebensjahre auf der Szene gestanden. Seine Debütrollen im August 1824 waren recht unbedeutend, die Zeitungen nahmen kaum Notiz davon, aber Costenoble und Sophie Schröder wurden sofort auf ihn aufmerksam, der erstere prophezeit ihm bald, er werde der »Liebling der Wiener« werden.[1] Zunächst aber fehlte es ihm noch an Aufgaben, erst 1826 bekommt er einige Rollen des abgegangenen Kettel; klug beraten von Schreyvogel, entwickelt er sich, dem großen Vorbilde Korns nachstrebend, zu einer in Erscheinung, Rede und Geberde einzig dastehenden, bestrickenden Persönlichkeit.

Die Natürlichkeitsrichtung, welche durch Löwe und Fichtner hereingetragen war, wurde durch das Gastspiel der Karoline Lindner noch mehr befestigt. Eine der entzückendsten Künstlerinnen, deren wahrer, inniger Ton allenthalben über eine auffallend ungünstige Erscheinung den Sieg errang, gleich hinreißend in rührenden wie in heiteren Rollen, betrat sie im Mai 1824 die Bühne des Hoftheaters, dessen Publikum gerade im Punkte weiblicher Reize sehr kritisch war. Zischen unterbrach bei ihrem Auftreten die wenigen ihr entgegentönenden Applausversuche. Das Publikum war betroffen, man fand sie »frei« und »keck« als naives »Suschen« im »Bräutigam von Mexiko« und stellte ihr die feine Roose entgegen. Bald aber wandelte sich die Stimmung, und der Jubel, der ihr am Schlusse des Abends entgegentönte, war der größte Triumph, den sie wohl je gefeiert. Und nun reiht sich Erfolg an Erfolg, durch ihr ganzes Gastspiel hindurch, das auf allgemeinen Wunsch noch bis über den halben Juni hinaus verlängert wurde. Neben den »Hagestolzen«, »Hermann und Dorothea«, »Das war ich« stand das »Käthchen von Heilbronn« und »Kabale und Liebe«.[2] Leider ließ sie sich, obwohl die gesamte Presse ihr Engagement forderte, nicht festhalten.

Dieses Gastspiel bot ein Gegengewicht gegen die Erfolge Esslairs im Theater an der Wien, dem das große Publikum in Scharen zugeströmt war, das Burgtheater vernachlässigend.[3]

Entfaltete so das Theater nach außen hin einen immer größeren Glanz, der in Berichten an den Kaiser[4] und in Äußerungen von Kunstkritikern wie Holtei, der 1823 mit seiner auf dem Burgtheater gastierenden Gattin in Wien war, Ausdruck findet,[5] so ging es dafür in der obersten Leitung stürmisch zu.

Am 29. Oktober 1824 war der liebenswürdige Graf Wrbna gestorben. An seine Stelle als Oberstkämmerer trat Graf Rudolf Czernin, ein eigensinniger, hochfahrender Autokrat, der sofort Dietrichstein in eine von seiner Person abhängige Stellung herabzudrücken suchte.

Schon in seinem Danke an den Kaiser (5. November 1824) verspricht er sich besonders mit dem Burgtheater zu beschäftigen, »welcher Zweig des Hofhaltes zwar unter einsichtsvoller Aufsicht des verdienstvollen Grafen Dietrichstein bereits entschiedene Vorteile erreicht hat, aber vielleicht doch noch zu Ersparungen geeignet ist«. Er ist entschlossen, »jenes Dienstverhältnis herzustellen, welches zwischen der oberleitenden und unter-

---

1 Rosenbaum schreibt: »Fichtner engagiert! Miserable Acquisition.« Costenoble 1, 260, 315 ff., 329.

2 S. Sammler Nr. 65, 79, Zeitung für Mode Nr. 63 f., 77 f., Morgenblatt Nr. 195, Theaterzeitung Nr. 77.

3 S. Costenoble 1, 300 ff., Helmine v. Chézy. Esslair in Wien. Wien 1824.

4 So referiert Dietrichstein über das Jahr 1822. Es fanden oft zwei bis drei Proben jeden Vormittag statt. Vom 23. April 1821 bis Ende Dezember 1822 wurden 30 ganz neue und 32 neu einstudierte Stücke gegeben. 153 Werke standen auf dem Repertoire. »Es ist dabey nur zu bedauern, daß die deutsche Schaubühne nicht mehr wie ehemals durch die Fruchtbarkeit eines Schröder, Jünger, Schiller, Iffland, H. Collin und Kotzebue unterstützt wird und von den ohnehin sparsamen neuen Erzeugnissen noch viele der Zeitumstände wegen zur Aufführung nicht geeignet sind.«

Eine Reihe von Engagements, besonders von Herren, machte es möglich, »selbst die kleinsten Rollen genügend zu besetzen, damit aber ein Ensemble in der Darstellung erreichen zu können, das allein echten Kunstgenuß zu gewähren vermag. Zu meiner Genugthuung herrscht auch über den vortrefflichen Zustand des Hofschauspieltheaters und über die Fortschritte, die es in den letzten Jahren sowohl in Hinsicht auf die Mannigfaltigkeit als auf die Vervollkommnung der Darstellungen gemacht hat, im Publikum nur eine Stimme und die Fremden erklären einhellig dieses Theater für die erste jetzt bestehende Schaubühne.«

5 In »40 Jahre« nennt er das Burgtheater das einzige Theater Deutschlands. Luise Holtei gefiel sehr, aber sie war, wie Schreyvogel sagte stimmlich zu schwach.

gebenen Behörde notwendig bestehen muß.« Er legt eine Weisung an die Theaterdirektion bei, für die er sich die kaiserliche Genehmigung erbittet. Der Kaiser erwidert: »Was den mir vorgelegten Aufsatz einer Weisung an die Hoftheaterdirektion betrifft, so ist solche dergestalt abgefaßt, als wenn sich bereits irgendwo Weigerungen oder Anstände erhoben hätten, worüber aber keine Data vorliegen. Sie werden daher den Grafen Dietrichstein — da die Hoftheaterdirektion der Oberleitung des Oberstkämmerers untersteht — bloß auf die bestehenden Anordnungen weisen und falls Sie hie und da etwas fänden, was nach Ihrer Einsicht und Überzeugung zum Besten des Dienstes und zum Vorteile des Ärars gereichen sollte, solches anordnen und einleiten, und soweit es Ihren Wirkungskreis übersteigt, bei Mir in Antrag bringen.« Der scharfe Tadel, der in diesen Worten liegt, hindert Czernin nicht, sofort ein Schreiben an Dietrichstein ergehen zu lassen, das mit vielen Komplimenten über seine »beynahe selbständige« glänzende Führung doch die Rechte seiner Oberleitung betont, denen entsprechend sich Dietrichstein vor allem gefallen lassen müsse, »jene Dienstesordnung einzuhalten, zu welcher sich die den Hofämtern untergeordneten Hofdienste im Allgemeinen bequemen müssen« (6. November). Dietrichstein erwidert schon am 7. November, indem er ihm seine Befugnisse mitteilte, die ihm »unbekannt zu sein scheinen«! So beansprucht er das Recht, Engagements selbständig zu schließen, Entlassungen zu verfügen, und anderes. »Es ist klar«, fährt er fort, »daß Seine Majestät das Geschäft einer Theaterleitung zu wohl kannten, um mich in der Eigenschaft eines Hoftheaterdirektors in Hinsicht auf die Geschäftsform und den Wirkungskreis mit den dem ersten Herrn Obersthofmeister unterstehenden Hofdiensten gleich halten zu wollen.« Er schildert, wie Wrbna sich immer Bericht erstatten ließ, so bewahrte er sich »die Würde eines obersten Hoftheaterdirektors und blieb in fortlaufender Kenntnis der wichtigeren Verhandlungen, ohne sich mit jenen zu befassen, die auf die administrative Leitung des Hoftheaters und Alles, was dahin anschlägt, sich beziehen und die zum guten Gange und zur Beförderung des Dienstes dem Hoftheaterdirektor allein zustehen. »Ich schließe,« sagt Dietrichstein, »diese Zeilen mit dem Bedauern, daß es Eurer Excellenz nicht gefallen hat, den Gegenstand der Dienstverhältnisse der Hoftheaterdirektion mit mir, vor Erlaß des heute empfangenen Schreibens, mündlich zu besprechen, wo es mir ohne Zweifel gelungen wäre, Hochdieselben von der wahren Beschaffenheit der Dinge zu überzeugen und allen etwaigen Unannehmlichkeiten vorzubeugen.«

Schon am 9. wendet sich Czernin an den Kaiser, unter Beischluß der »eben nicht sehr artigen« Antwort Dietrichsteins und bittet um Schutz in seinen Rechten. Der Kaiser (22. November) meint, »daß es am besten wäre, wenn Sie mit dem Grafen Dietrichstein ohne dessen Wirkungskreis über den ihm von Mir bereits bewilligten zu beengen, übereinkämen, was Sie bei Ihrer Anwesenheit von Geschäften, die diesen Wirkungskreis übersteigen, sich vorzubehalten nötig und angemessen finden«. Am 1. Dezember erklärt Czernin unter Hinweis auf diese kaiserliche Entschließung: »Ich habe die Absicht, der Oberleitung nur die ihr zukommenden natürlichen und wesentlichen Eigenschaften zu sichern, nicht aber der Hoftheaterdirektion disciplinare und sonstige unerläßlich notwendige Befugnisse der inneren Administration zu beengen.« Er behält sich die Entscheidung über Engagements, Einleitung von Rechtstreitigkeiten, Einsicht in alle Protokolle, ja in vielen Fällen das alleinige Entscheidungsrecht vor. »Euere Excellenz belieben sich aus diesem mit Genehmigung Seiner Majestät regulirten Geschäftsgange zu überzeugen, daß ich künftig die Verantwortlichkeit über das k. k. Hoftheater mit Ihnen zu teilen verpflichtet bin.« Am 2. Dezember muß Dietrichstein erklären, er füge sich den Befehlen seines Kaisers, nur in Einzelheiten macht er noch einen matten Versuch, seine Rechte aufrecht zu halten. Damit ist Dietrichstein an die Wand gedrückt und seine Stellung unhaltbar geworden. Schon bei der Vorstellung des neuen Herrn hatte Costenoble das Unheil kommen gesehen, »da die Einmischung des Oberstkämmerers für die zeitherige Direktion den Tod bedeutet«.

Was hier zutage tritt, die Unsicherheit in der Stellung des Leiters durch Einmischung höherer Instanzen, soll dem Burgtheater noch oft zum Fluche werden.

Die Nachgiebigkeit Dietrichsteins hatte nur zu einem kurzen Waffenstillstande geführt. Jede Gelegenheit, die sich bietet, wird von Czernin ergriffen, den Direktor aus dem Theater hinauszudrängen.

So erstattete Dietrichstein alljährlich glänzende Berichte über seine Wirksamkeit in administrativer und künstlerischer Beziehung. Czernin schreibt regelmäßig den Kommentar, daß die Direktion jedes Individuum unendlich lobe, »welches Lob bey einer kritischen Beleuchtung wohl geschwächt werden könnte«.

»In Hinsicht auf die individuelle Vortrefflichkeit des Schauspielerpersonales«, erklärt er (1824), »daß die jetzige Gesellschaft wohl aus einzelnen trefflichen Mitgliedern besteht und manche Vorstellungen mit einer Gediegenheit gegeben werden, die diesem Institute den Charakter der Klassizität sichern möchten, dagegen aber sowohl bei hochtragischen Stücken als bei feinkomischen und sogenannten Konversationsstücken es noch an gebildeteren Mitgliedern fehle, welcher Abgang nicht selten Leute auf die Bühne stellet, von denen auch für die Zukunft nichts Gutes zu hoffen ist und welche nur den Glanz der anderen Vorstellungen verdunkeln« (2. Dezember). Die Streitigkeiten lodern jeden Augenblick wieder auf; da beklagt sich Dietrichstein über den Ton eines Dekrets, und Czernin repliziert in gereiztem Tone, dort nörgelt der oberste Chef an dem Kontrakte der Schröder, »eine traurige Erscheinung von jener rücksichtslosen Liberalität, mit welcher die früheren Direktionen zum Nachteile der Kunst und der Kasse die Kontrakte zu schließen gewohnt waren.«

Wie alle neuen Direktoren, will Czernin reformieren. Er entwirft ein großes Exposé über den Personalstand, die einzelnen Mitglieder, ähnlich wie früher Schreyvogel, der offenbar da mitgearbeitet hat, charakterisierend. Er betont, wie die meisten guten Schauspieler altern und unbrauchbar werden. »Koch schreitet in seinem organischen Sprachfehler so vorwärts, daß er oft völlig unverständlich und dem Publikum sogar widerlich wird. — Krüger ist für komische Charakterrollen noch vorzüglich brauchbar, für das tragische Fach aber kaum befriedigend; der Ersatz für diese Beiden dürfte jedoch in den trefflichen Costenoble und Rüger, sowie auch in Wilhelmis Darstellungsgabe gefunden werden. Koberwein ist im Lustspiele vorzüglich nur mehr für ältere Rollen brauchbar, für tragische Darstellungen nur mittelmäßig. Heurteur taugt nur zu Darstellungen im Kostüme und spielt nur kräftige Helden von älteren Jahren gut, Greise aber zu vorzüglicher Zufriedenheit. Korn gewinnt schon zu sehr an körperlichem Umfang und rückt auch in dem reiferen Mannesalter so vor, daß er in kurzer Zeit sich weder dem Fache der ersten Liebhaber, noch weniger aber dem Heldenfache in tragischen Vorstellungen wird widmen können. Kettel, der ihn suppliert, ist im Lustspiele wohl brauchbar, aber im Trauerspiele wird er sich nie über den Grad der Mittelmäßigkeit heben, weil sein Sprachfehler ein großes Gebrechen für das recitierende Schauspiel ist. Fichtner, der ebenfalls dem Liebhaber- und Heldenfache bestimmt ist, bedarf erst noch einer Schule, um seiner vorteilhaft zu erwähnen, allein der Fond, der in ihm liegt, verbürgt den guten Erfolg. Anschütz ist für Tyrannenrollen und für Greise in hochtragischen Stücken, sowie Wilhelmi für Bösewichte und komische Charaktere von gemeiner Art von der vorzüglichsten Brauchbarkeit, und dessen günstiges Fortschreiten in der Kunst wird gewiß zu den glücklichsten

Folgen führen. Wothe verdient die rühmlichste Erwähnung, dessen glückliches Talent entwickelt sich täglich mehr, vorzüglich für das komische Fach. . . Aus dieser näheren Beleuchtung der Eigenschaften der Hofschauspieler ergibt sich, daß in diesem Augenblicke bei dem Hoftheater für das Fach eines jungen Helden und ersten Liebhabers kein Individuum vorhanden sey . . . In Bezug auf die Hofschauspielerinnen stellt sich die Sache noch ungünstiger. Schröder, die Perle der recitierenden dramatischen Kunstgenossen, taugt nur für das hochtragische Fach und für Rollen reiferen Alters: deren Anwendbarkeit bleibt daher stets einseitig. Löwe rückt im Alter schon so vor, daß jüngere Liebhaberinnenrollen ihr nicht mehr anpassen und sie in kurzer Zeit genötiget sein wird, in das Fach älterer Koketten, welches Fach überdies so selten erscheint, überzugehen. Weißenthurn wird nur selten mehr auf die Bühne gestellt. Korn und Anschütz können bloß zu Rollen im Lustspiel verwendet werden, erstere scheint höchstens noch einige Jahre in diesem Fache Glück zu machen, bei der letzteren aber sind bedenkliche Symptome über ihre Lebensdauer vorhanden . . . Die beliebte und wirklich verdienstvolle Müller ist vorzüglich zu tragischen Heldinnen und zu jenen Rollen, wo das Theatralisieren zum Effekte beitragen soll, Liebhaberinnen in Konversationsstücken und sentimentale Darstellungen liegen außer ihrer Sphäre, weil an ihr jene feinere Weiblichkeit und jene rührende Herzlichkeit vermißt wird, welche die beiden Adamberger und Roose so meisterlich zu äußern verstanden. Koberwein Mutter ist für das gewählte Fach der komischen Charaktere vorzüglich brauchbar . . . Weber ist für zweite Rollen brauchbar, die jüngere Koberwein wird sich nie günstig ausbilden. . . Bei der Kategorie der Schauspielerinnen fehlt es demnach nicht nur an einem Subjekt für das Rollenfach der ersten Liebhaberin und jungen Heldin, sondern auch an den unerläßlichen Nachzüglern für die bevorstehenden Lücken.« (1. März.) Der Kaiser gestattet das Engagement eines ersten Liebhabers und Helden und einer ersten Liebhaberin und Heldin unter möglichster Sparsamkeit (3. April). Dietrichstein weist auf den kommenden Löwe und das Gastspiel der Neumann hin und beantwortet Czernins Aufforderung, sich nach jungen weiblichen Talenten umzusehen und Vorschläge über Entlassungen zu erstatten, wieder mit scharfer Spitze, daß die Vervollkommnung der Theatergesellschaft »geraume Zeit, reife Überlegung und die gewandte Benützung glücklicher Umstände erfordere, welche sorgsam beobachtet und schnell ergriffen werden müssen, aber nicht willkürlich hervorgerufen, noch plötzlich erzwungen werden können«. Die jetzige Direktion habe unter sehr schweren Umständen zwar kein Idealtheater, aber eine »praktisch tüchtige Schaubühne zustande gebracht«. Die besten Helden und Heldinnen hätten schon gastiert, vielleicht wäre mit der Tochter Heurteurs oder der jungen Löwe und Auguste Schröder, die zur Verfügung stünden, etwas zu machen. Entfernung von Mitgliedern, ehe Ersatz da sei, erscheint unmöglich, »des theoretischen Planmachens und der daraus hervorgehenden Umwälzungen scheint auch in der Theaterwelt schon genug gewesen zu sein. Die hiesige deutsche Schaubühne wenigstens hat ihre Hauptreform schon überstanden . . . Es wird die mir wohlbekannte Allerhöchste Willensmeinung Seiner Majestät, ein gutes, aber auch nicht unermeßlich teures Theater zu haben und zu behalten, lediglich dann zu erreichen seyn, wenn man nur dem, was im Gebiete der Möglichkeit und ausführbar ist, mit Verstand, Eifer und Fachkenntnis nachstrebt und ohne sich von einseitigen Theorien und vorgefaßten Meinungen beunruhigen zu lassen, auf dem Wege der Erfahrung und praktischen Geschäftskenntnis fortschreitet, welchen die gegenwärtige Direktion, nicht ohne Nutzen und Anerkennung, wie ich sagen zu dürfen glaube, bisher verfolgt hat.« (3. Mai.)

Von Seite Czernins war es wirklich Wichtigtuerei, von großen Reformen zu sprechen, während die Bemühungen der gegenwärtigen Direktion ruhig ihren Weg gingen. Löwe war bereits sicher gewonnen, von April bis Ende Juni 1825 absolvierte Frau Neumann ein durch längere Krankheit unterbrochenes Gastspiel mit großem Erfolge,[1] besonders in der für das Burgtheater neuen »Preciosa«, deren Aufführung (22. Juni 1825) wieder eine Diskussion mit der Pachtung des Kärntnertortheaters wegen der Musik und Chöre hervorrief.[2] Wieder kam kein Engagement zustande, dafür erschien im September die Familie Pistor, die dem Burgtheater in der Person des Vaters Karl einen sehr tüchtigen Charakterspieler, in der kleinen Minna eine reizende Darstellerin für Kinderrollen, in Betty endlich die langgesuchte Vertreterin des sentimentalen Faches stellte, während die Kinder des Burgtheaters Auguste Schröder, Therese Löwe, Sophie Heurteur, Josef Koberwein nach glücklichen Versuchen versagten, mit Ausnahme der Betty Koberwein, die sich immer vielversprechender entwickelte. So waren auch die von Czernin gerügten Mängel bald beseitigt.

Während es in den höheren Regionen des Theaters gewaltig stürmte, hat Schreyvogel in seiner niederen Stellung Ruhe und kann sich ungestört der künstlerischen Führung der Hofbühne widmen. So heftig sich Dietrichstein und Czernin bekriegen, in der Anerkennung der Verdienste des Dramaturgen die er sich bei der gegenwärtigen Einrichtung des Hofburgtheaters in künstlerischer Hinsicht sowie auch um den guten Fortgang der täglichen Vorstellungen erworben hat, sind sie einig. Für ihn, den Mann, »der ganz allein den artistischen Teil des Theaters leitet und das Beste dieser Kunstanstalt fördert«, schlägt Czernin 1825 wiederholt eine Gagenerhöhung von 200 Gulden vor, wie es scheint, ohne Erfolg.

In die Zeit dieser Wirrnisse fällt eine der aufsehenerregendsten Premièren, die sich vielleicht je im Burgtheater abgespielt hatte. Am 19. Februar 1825 ging »König Ottokars Glück und Ende« in Szene.

---

[1] S. Costenoble 1, 346f, Modezeitung Nr. 79, Sammler Nr. 66, 82, Morgenblatt Nr. 158, Sophie Müller, a. a. O., S. 43f.

[2] Während ein Rezensent in der Neumann bei dieser Rolle »alle Gaben Thaliens, Polyhymniens und Terpsichorens vereinigt sieht«, findet Rosenbaum sie »für diese Rolle zu stark, zu wenig jugendlich«. Vgl. Abendzeitung Nr. 215.

Nach der Aufführung des »Goldenen Vliesses» hatte der Rezensent der Modezeitung, Friedrich Wähner, dem Dichter zugerufen:

»Könnte er sich einmal zur Behandlung eines vaterländischen Stoffes bequemen, so würde ihm die glückliche Sympathie des Volkes, dem er angehört, wenn auch nicht glänzendere, doch viel tiefer empfundene Siege bereiten.«

Es bedurfte nicht solcher Aufforderungen. Schon lange hatten die Anregungen Hormayrs in Grillparzers Seele Wurzel gefaßt, eingehende Studien gingen der dramatischen Ausarbeitung des Stoffes voraus, der sich unter Einfluß der zeitgenössischen Geschichte und der gewaltigen Gestalt Napoleons zum wahrhaft österreichischen Nationaldrama bildete. Kaum entstanden, begegnet es, ganz gegen die Erwartung des Dichters und Schreyvogels, dem Mißtrauen der regierenden Kreise. Schon 1823 ist Grillparzer genötigt, sich wegen des »Gerüchtes«, das Stück solle verboten werden, energisch an Sedlnitzky zu wenden.[1] Zur selben Zeit hatte Schreyvogel an die Polizei-Hofstelle einen Bericht erstattet (25. November 1823), welcher unter großer Anerkennung des Werkes hauptsächlich das Suchen von Anspielungen vorweg zu verhindern trachtet.[2]

Trotzdem erklärt Sedlnitzky (21. Dezember 1823), indem er die gute Absicht des Verfassers anerkennt:

»Es ist kaum zu bezweifeln, daß diese hier angedeutete Handlung von dem Publikum auf die Geschichte der neuesten Zeit bezogen werden und sohin den Anlaß zu unangenehmen Erinnerungen geben dürfte. Allein auch abgesehen davon, glaube ich, daß nebstdem die im grellsten Lichte hier dargestellten, die Hauptmotive und -momente des Trauerspiels begründenden heftigen Reibungen der verschiedenen Völkerstämme des österreichischen Kaiserstaates unter einander, besonders aber der Kontrast, in welchem die Österreicher gegenüber denen, überall mit den ungünstigsten Farben geschilderten Böhmen hier dargestellt wurden, billigen Anstand gegen die Zulässigkeit des vorliegenden Trauerspieles erregen dürfte.«

Und Metternich, an den sich Sedlnitzky wendete, bestätigt nicht nur sein Gutachten vollinhaltlich (31. November), er meint sogar, daß dieses Stück:

» . . . nicht wohl ohne Besorgnis eines sehr üblen Eindruckes auf irgend einer Österreichischen Bühne, am wenigsten aber auf jener eines k. k. Hoftheaters vorgestellt werden könne, ja selbst nach meinem Ermessen ohne neue gänzliche Umarbeitung nicht einmal zum Druck zuzulassen seyn dürfte.«

So wird das Werk Jänner 1824 für Druck und Aufführung verboten.[3] Das Aufsehen war ein so allgemeines[4], daß der Kaiser schon am 24. Jänner von Sedlnitzky Bericht verlangt, den dieser am 28. Jänner vorlegt, seine wie Metternichs oben angeführten Bedenken wiederholend. Dieses Gutachten wird von Leibarzt Freiherrn v. Stifft überprüft, der sich ungeheuer günstig ausspricht; dazu kommt die von Grillparzer selbst geschilderte Intervention der Kaiserin, deren Einfluß es hauptsächlich bewirkt, daß der Kaiser das am 16. Februar ihm unterbreitete Gesuch der Regisseure, das Stück zu ihrer Einnahme geben zu dürfen, am 18. Februar in günstigem Sinne erledigt.[5]

---

1 Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1, 253 f, 345 f. Briefe und Tagebücher 1, 77; 2, 184 f.

2 S. Sauer, »Aus dem alten Österreich« S. 8 ff. »Einige Motive der Handlung (Ottokars Scheidung von seiner ersten Gemahlin und seine zweyte Ehe) dürften flüchtigen Beobachtern Anlaß zu Vergleichungen mit der neueren Zeitgeschichte geben; aber Personen und Umstände sind so verschieden, daß bey näherer Betrachtung unmöglich Anstoß an diesen Einzelheiten genommen werden kann.« Er hebt hervor, daß auch gegen den Stoff kein Anstand sein könne, da Kotzebues Drama auf dem Theater an der Wien gegeben werde, und die Beziehungen auf Napoleon in Müllners »König Yngurd« viel näher gelegen hätten.

3 S. Costenoble 1, 287, 290.

4 Vgl. den Aufsatz Glossys Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 9, 231 ff., Freimüthige 1824, Nr. 130, Morgenblatt Nr. 22, 195, Anschütz S. 297 f.

5 Der Text der ersten Aufführung liegt nicht mehr vor, aber ein überklebtes Soufflierbuch des Burgtheaters läßt einige Abänderungen noch erkennen. Statt »Ungarn« wird gewöhnlich »Feinde« gesagt. Milota heißt nicht »vierschrötig« sondern »gewaltig«, die Kinderlosigkeit Margaretens wird diskreter behandelt, sie ist nicht »ohne Hoffnung je ein Kind zu säugen«, sondern »Mutter noch zu werden«. Natürlich fehlen die scharfen Reden Ottokars gegen die »Böhmen«, die er nur als »Bürger« anspricht. Statt »Kein Böhme hat noch seinen Herrn verraten« steht »Von meinem Volk ist keiner ein Verräter«. Im Kampfe zwischen Ottokar und Seyfried im letzten Akte ruft Ottokar statt »Hier Böhmen«: »hier für den König« und Seyfried statt »und hier Österreich«: »für den Vater hier«. Zawisch ist sehr gemildert in seinem Benehmen gegen die Königin, so daß die Spielszenen mit der Schärpe ihr Bestes einbüßen und der Schluß des zweiten Aktes ganz wegfällt. Ebenso fallen alle scharfen Ausdrücke gegen Habsburg, »der neue Bettelkönig« wird zu »des Kaisers Machtgebot«. Auch der poetische Schluß nach Ottokars Gebet an Margaretens Leiche bleibt fort, ebenso in der letzten Szene das Erscheinen Kunigundens und des Sarges mit Margarete.

Wie Kleist, hatte Grillparzer erfahren, daß ihm das Vaterland selbst wehrt, die Leier zu seinem Ruhme zu schlagen. Den ersten Grund zu seiner fortschreitenden Entfremdung vom Theater hatten diese traurigen Erfahrungen gelegt.

»Ottokars Glück und Ende« ist durch seine schauspielerischen Aufgaben der beste Beweis, was der Dichter den Künstlern des Hoftheaters zutraute und wie viel er wieder von der Szene gelernt hatte. Historie größten Stils, tadellos in Aufbau und Szenenführung, und zugleich vertieftes Charakterdrama mit der Hauptgestalt eines durch und durch von der Schablone abweichenden Helden, belebt durch Figuren, die jede aufs sorgfältigste individualisiert sind, läßt sich das Werk nur an Shakespeare messen. Wo bleiben hier die patriotischen Ritterdramen und Staatsaktionen oder die antinapoleonischen Kundgebungen in den Stücken einer Frau von Pichler? Die Rhetorik der Sappho ist jetzt ganz einer die Aktion begleitenden und erklärenden, scharf pointierten Sprache gewichen, schon herrscht ein Lakonismus, den die Kunst des Darstellers erst farbenreich zu gestalten hat. Indem er selbst auf der Bahn der Wahrheit fortschreitet, führt er auch seine Künstler weiter in das Reich der Einfachheit und Natürlichkeit.



Doris Böhler-Devrient.

Bühnentechnisch wie künstlerisch war dieses Werk eine Kraftprobe für das Burgtheater. Nach den Versicherungen der Zeitgenossen war die Lösung eine sehr zufriedenstellende. Anschütz wußte als Ottokar seine rednerische Manier glänzend zu überwinden, weniger war man mit Heurteurs Rudolf zufrieden, Korn war ein etwas ältlicher Zawisch, an der Schröder (Margarete) und der Müller (Kunigunde) hat Costenoble wenig Freude.[1] Aber mehr als die Darstellung bedeutete das Werk, das bis nach 11 Uhr bei überfülltem Hause spielend, stürmische Begeisterung sowie auch Opposition erregte. Die endlosen Kritiken der belletristischen Blätter sind ziemlich nichtssagend.[2]

[1] 1, 340, Anschütz 230 ff.

[2] Mode-Zeitung Nr. 20 (historische Skizze vor der Aufführung), 24, 26, (teilt den Epilog von Zedlitz mit) 28. Theater-Zeitung Nr. 27 ff. Der »Gesellschafter« konstatiert Nr. 55, daß das Stück die allgemeinen Erwartungen nicht befriedigt habe. Schuld daran sind »zum Teil die vorausgegangenen enthusiastischen Lobpreisungen des Theatersekretärs«. Abend-Zeitung Nr. 62 f., 91 f., 103 ff. (Castelli) Morgen-Blatt Nr. 82, 111, 143. Sternberg, Briefwechsel mit Goethe herausgeg. v. Sauer S. 109. Karoline Pichlers Denkwürdigkeiten 4, 20 ff. Grillparzer-Jahrbuch 3, 309. Rosenbaum: »Im Epilog von Zedlitz viele Worte: das Ganze ein Meisterstück, nur zu lang.« Sophie Müller schreibt in ihr Tagebuch (Leben 38): »Die Urteile über diese Tragödie sind meist Extreme in Lob oder Tadel, aber mehr in letzterem, weil es nobel ist, zu tadeln; sämtliche Richterlinge der Stadt schimpfen über das Stück, ohne einen guten Vers darin lassen zu wollen, deshalb bleibt es doch ein herrliches Stück.«

Gelegentlich findet der eine Ottokar zu wenig »hochstehend«, der mißgünstige Ebersberg mäkelt im »Sammler« herum.[1] Alle diese Kritiken übertönt die Stimme Hormayrs, der den Dichter als den endlich erschienenen Heiland des vaterländischen Dramas feiert, und die ehrliche Begeisterung junger Talente wie Halirsch. Der Erfolg ließ sich nicht hinwegleugnen, und besonders bestätigten ihn die späteren Vorstellungen, obwohl durch Krankheit Anschütz' mehrere Wiederholungen abgesagt werden mußten,[2] selbst die Trutzaufführung des Theaters an der Wien schadete nicht.

Grillparzer[3] selbst, zunächst durch persönliche Anfeindungen tief verstimmt,[4] will nicht an das Publikum glauben, über das er sich in den »Briefen über den Ottokar« lustig machte.[5] Er hatte leider nicht unrecht. 1825 wurde das Stück allerdings zwölfmal gegeben, doch 1826 wegen langer Krankheit der Müller nur einmal, dann verschwindet es bis 1839.

Über das Honorar, das Grillparzer erhalten, der bald nach dem »Goldenen Vließ« seine Stelle als Theaterdichter zurückgelegt hatte,[6] geht 1826 ein interessanter Bericht Dietrichsteins an den Kaiser, der Auskunft verlangt hatte. »Dem Verfasser des Ottokar wurde für dieses ausgezeichnete dramatische Werk, nachdem es zur Aufführung angenommen und bei der Zensur eingeleitet war, ein dem Werte des Stückes und den früheren Verhältnissen des Dichters zum k. k. Hoftheater angemessenes Honorar zugesagt; welches in Vergleichung mit dem, was Grillparzer unter der Ärarialregie zu einer Zeit, wo er eine jährliche Pension von 2000 Gulden W. W. von der Hoftheaterkasse bezog, für das »Goldene Vließ« erhalten hatte — 1000 Gulden bar und eine Einnahme im Ertrag von 2058 Gulden 8 kr. W. W. — nicht weniger als 200 Dukaten betragen konnte. Als gegen alle Erwartung und nach einem Aufenthalt von 4 bis 5 Monaten von Seite der Zensur-Hofstelle die Erlaubnis zur Aufführung des Stückes verweigert wurde, aber der Verfasser sowohl, als die Hoftheaterdirektion noch immer eine entfernte Hoffnung nährte, die Bewilligung zur Aufführung auf einem andern Wege zu bewirken — um so mehr, da die Zensur nachher die Erlaubnis zum Druck erteilte — ward dem Dichter die Zusage wegen eines angemessenen Honorars erneuert, in dessen Folge er auch wiederholt Anträge auswärtiger Theaterdirektionen, ihnen das Manuskript zur Aufführung zu überlassen, ablehnte. Inzwischen hatte Grillparzer über den Druck des Werkes mit dem hiesigen Buchhändler Wallishauser ein Übereinkommen getroffen, welchem die Bedingung beigefügt war, daß die gedruckten Exemplare nicht eher ausgegeben werden sollten, bis das Stück im Hofburgtheater zur Aufführung gebracht würde. Diese Bedingung wurde von dem Verfasser und dem Verleger aus Rücksicht für das Interesse des Hoftheaters pünktlich erfüllt, obwohl die durch die Allerhöchste Gnade endlich gestattete Aufführung sich noch gegen drei Vierteljahre — im ganzen seit der ersten Einreichung des Manuskriptes bei der Zensur-Hofstelle über 15 Monate — verzögerte. Nach diesen Vorgängen, bey welchen Grillparzer ohne alle Schuld war, konnte es daher nicht einmal als eine Entschädigung für die von dem Dichter und dem Verleger dem Interesse des Hoftheaters gebrachten Opfer, sondern bloß als strenge Verbindlichkeit betrachtet werden, daß Grillparzer nach der dritten Vorstellung des Stückes das ihm zugesagte Honorar auf meine Anweisung von der Hoftheaterkasse mit 900 fl. K. M. verabfolgt wurde« (17. April). Als »Maximum« des Dichterhonorares war 1822 »für ein großes Schau- oder Trauerspiel in gebundener Rede« 100 Dukaten festgesetzt worden.

Mit anderen heimischen Trauerspielen geht es recht schlecht; das langweilige »Minnespiel« des Freiherrn v. Schlechta »Cimburga von Masovien« fällt gänzlich ab (3. November 1825).[7] Dagegen

---

[1] Sammler 26 ff., 35 f. Er findet Mangel an Einheit in Ort und Zeit, tadelt die Beleidigung der Böhmen, nennt das Verhältnis zwischen Zawisch und Kunigunde unsittlich: »Auf eine so gemeine und heuchlerische Weise sollte sich eine Königstochter vergessen können!« Im ganzen meint er: »Es sind fünf nette und bunte Bilder, deren erstes und viertes Kunstwert hat.« Er sagt, daß Zedlitz' Epilog dem Stücke den Erfolg verschafft hat. Dieser erwidert darauf sehr würdig in Nr. 40: »Das Werk bedürfe nur seines eigenen Wertes, nicht fremder Beyhülfe.« Scharf gehen die Theater-Zeitung Nr. 43 und der »Gesellschafter« Nr. 73 gegen Ebersberg los, der wieder Sammler Nr. 65 repliziert. Vgl. Gesellschafter Nr. 139.

[2] Rochlitz an Mosel (10. März 1825): »Alles, was Sie mir von Ottokar sagen, erfreut mich höchlich, dies ist nun die gute und schöne Seite Ihres Wiener Publikums: diese lebendige Empfänglichkeit, dieses rasche lichte Hervorbrechen derselben, wo sie einmal aufgeregt ist.« (Allg. Wiener Musik-Zeitung, 1897, S. 262.)

[3] Wir sind in der angenehmen Lage, diesem Hefte die gelungene Reproduktion einer Zeichnung beigeben zu können, die anscheinend mit Recht beanspruchen darf, ein gutes Porträt Grillparzers zu sein. Das Blatt, das zwar schon auf der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen zu sehen war (vgl. den Fachkatalog für deutsches Drama und Theater, 1892, S. 188, Nr. 409), wird hier zum erstenmal publiziert. Es befindet sich in der Albertina, die es 1882 aus dem Wiener Kunsthandel erworben und unter der Inventar-Nr. 6381 verzeichnet hat. Es ist eine weiß gehöhte Kreidezeichnung auf blaugrauem Naturpapier, mißt 347:257 *mm*, trägt als Sammlerstempel ein R in einem sechseckigen Stern, die Signatur Scheffer und das Datum 1820. Auf der Rückseite steht zweimal geschrieben, und zwar von einer älteren und einer jüngeren Hand: »Joh. Ed. Schäffer von Leonhartshof 1755 † 1822« und darunter »Franz Grillparzer 1791 † 21. Jänner 1872«. Das Bildnis zeigt die größte Ähnlichkeit mit dem 1826 von Schmeller für Goethe angefertigten (vgl. die Reproduktion in der Beilage zum 10. Band der Schriften der Goethe-Ges.: Aus d. Goethe-Nat.-Mus. I Herausgegeben von Karl Ruland, Weimar 1895, Blatt 22) und dem gleichfalls aus den Zwanzigerjahren stammenden Miniaturporträt Daffingers. Stirne, Nase und Kinn stimmen besonders gut überein. Etwas befremdend ist an unserem Bildnis die Schmalheit der Unterlippe, die bei Grillparzer, wie nicht nur von den Porträten Daffingers und Schmellers her bekannt ist, stark entwickelt war.

[4] S. Briefe und Tagebücher 2, S. 51, 53, 54, 60.

[5] Vielleicht hat ihn die Abendzeitung Nr. 103 angeregt, die Gespräche über Ottokar wiedergibt, auch eines der Kutscher, die über das lange Warten schimpfen.

[6] S. Werke 19, S. 111. Die Direktion stellt 1822 den Antrag, der Gehalt sei aus dem neuen Status wegzulassen, »weil er nach Inhalt des Kontraktes Grillparzer keine bes immte Verbindlichkeit auferlegt und diese Abgabe also ohne Nutzen für das Theater ist«.

[7] S. Mode-Zeitung Nr. 137 f., Sammler Nr. 139.

macht der gruselige, Hofmanns »Majorat« entlehnte »Erbvertrag« Vogels Furore (22. Oktober 1825). Auch »Preciosa« erhielt sich nach Abschied der Neumann mit der Müller, die den Leuten noch besser gefiel, auf dem Repertoire. Mit einem sentimentalen Schauspiele »Pauline«, das merkwürdigerweise Zensurschwierigkeiten begegnete, hatte die Weißenthurn wieder einmal großen Erfolg (27. April 1826).[1]



Karoline Müller.

Das Lustspiel erscheint zurückgedrängt, auch mißlingen viele Dutzendfabrikate, nur einige französische Stücke gefallen, wie »Flattersinn und Liebe« (8. April 1825), mag auch die Kritik gegen das Übermaß der Übersetzungen eifern.[2]

Ernstere Versuche wie die »Schule der Alten« von Delavigne, die Mosel metrisch verdeutscht hatte (7. April 1824), und »Liebe findet ihre Wege« nach dem Spanischen von Zedlitz (15. April 1825)

[1] S. Mode-Zeitung Nr. 56.
[2] S. Morgenblatt 1825, Nr. 33, Gesellschafter 1826, Nr. 56.

werden als langweilig beiseite geschoben.[1] Die Lachlustigen erfreuen sich lieber an Holbeinschen Produkten und Kurländer- oder Castellischen Verdeutschungen. Im ganzen ist die Ausbeute an Neuheiten gering, und der Erfolg mit den aufgewendeten Mühen nicht immer im Verhältnis, wie ein Bericht Dietrichsteins über das Jahr 1825 beweist:

»Das Streben fast aller Dichter, welche neue Werke lieferten, sowie der Geschmack des früher von anderen Bühnen verwöhnten Publikums erzeugten in diesem Jahre lauter sogenannte Spektakelstücke. Die Gattung der einfachen Konversationsstücke und der Familiengemälde erhielt fast gar keinen Zuwachs und selbst den wenigen neuen Lustspielen wurden von ihren Verfassern Kostüme, Dekorationen und Komparserie als wesentliche Bestandteile beigegeben. Auch die ehemals beliebten Erzeugnisse Ifflands, Jüngers und Kotzebues, so vortrefflich sie bei der gegenwärtigen Bestellung des Hoftheaters aufgeführt werden, haben meistens nur wenige Zuschauer angezogen und es mußten daher von den älteren Stücken gleichfalls so viel als möglich gewählt werden, um volle Häuser zu erzielen.«

So werden die klassischen Vorstellungen in sorgfältigster Weise erneuert und gestalten sich zu Zugstücken: »Emilia Galotti« erscheint 1824 mit der Schröder (Orsina), der Müller (Emilia), Anschütz (Odoardo), Korn (Marinelli), Heurteur (Appiani) bei gedrängt vollem Hause,[2] es folgte »Braut von Messina«, wieder ein Triumph für die Schröder und die Müller, mit Anschütz und Heurteur als Chorführern,[3] »Don Carlos«, mit Anschütz (Posa) und Müller (Eboli), eine Vorstellung, an der die Kritik die allzugroße Nüchternheit rügt.[4] 1825 folgt der »Coriolan« mit Heurteur und der Schröder, 1826 »Tankred« mit Korn und der Müller sowie der »Nathan« mit Anschütz und der Pistor; durch die glänzende Leistung Löwes als Jaromir stellt sich die »Ahnfrau« fest ins Repertoire. Eine neue Bearbeitung nach der Übersetzung Schlegels gab Schreyvogel vom »Hamlet« (7. Dezember 1825). Nach den Berichten der Zeitungen fehlte die Szene mit den Schauspielern, die Kirchhofszene und das Zusammentreffen von Laertes und Hamlet an Ophelias Grabe. Dafür war der wichtige Monolog Hamlets vor der Abreise nach England und der Schluß mit Fortinbras erhalten. Korn spielte unter großem Beifall einen rührend weichen Hamlet, Heurteur gab den Geist, Wilhelmi den König, Koch den Polonius, Kettel Laertes, Fichtner Fortinbras, die Müller Ophelia.[5] Nachdem Löwe gekommen war, ging der Hamlet an ihn über, so wenig auch sein Wesen für den Dänenprinzen geeignet war, wie noch Laube zu erkennen Gelegenheit hatte.

Über das Burgtheater dieser Epoche hat die größte Autorität, die Deutschland auf dem Gebiete des Theaterwesens besaß, ihre Stimme öffentlich vernehmen lassen. Im Mai 1825 erschien Ludwig Tieck in Wien, nach seinen Wünschen wurde das Repertoire des Theaters festgestellt, so daß er die »Waffenbrüder«, »Emilia Galotti«, »Lear« sowie einige Glanzvorstellungen des bürgerlichen Schauspiels und Lustspiels zu sehen bekam. Seine Eindrücke hat er in »Bemerkungen und Einfälle über das deutsche Theater auf einer Reise« niedergelegt.[6]

Sein Urteil lautet: »Für das Lustspiel ist das hiesige Theater jetzt ohne Zweifel das beste in Deutschland.« Das Tempo ist ihm etwas zu langsam, doch erkennt er darin Wiener Sitte. Dagegen bricht er über die Darstellung der »Waffenbrüder« den Stab, selbst bei Frau Schröder spricht er von der bekannten Manier »jener Schauspielerin, die mit großem Talente begabt, in Pausen, Aufschrei, übertriebenen Accenten, Niederstürzen und dergleichen Willkürlichkeiten nur zu oft erschreckt und erschüttert. Sie und Eßlair haben auf diesem Wege durch grelle Manier auch dazu beigetragen, die Bühne zu verschlimmern. Was aber noch mehr als diese einzelnen Fehlgriffe oder Übertreibungen störte, war der gänzliche Mangel an Zusammenspiel, der mich umsomehr überraschte, weil das hiesige Lustspiel musterhaft zu nennen ist. Kurz Kraft, Raschheit, Einheit fehlte, jene Präcision und das Ineinandergreifen aller Teile, die am vorigen Abend so hinrissen. Das Trauerspiel in Deutschland lahmt an allen Gebrechen und ich mußte mich verwundern, daß die Zuschauer doch Beifall gaben und daß das Schauspiel, so verfehlt in der Darstellung, dennoch zu begeistern und zu erschüttern schien.« Viel besser findet er »Emilia Galotti«; durch den fehlenden Vers war die Monotonie vermieden, das Zusammenspiel ließ freilich zu wünschen übrig, besonders durch den Prinzen (Kettel). Mit Begeisterung spricht er von der Müller und von der Schröder, deren Orsina er früher einmal nicht

---

[1] S. Costenoble 1, 345 f., Sammler Nr. 50.

[2] S. Sammler Nr. 38, Mode-Zeitung Nr. 38, Morgenblatt Nr. 113.

[3] S. Sammler Nr. 122.

[4] S. Modezeitung Nr. 128, Morgenblatt Nr. 292

[5] S. Sammler Nr. 152, Theater-Zeitung Nr. 153 f., Abendblatt Nr. 48 f. klagt wieder über die Zuschauer: »Es dauerte sie, was sie eigentlich beruhigen sollte, die vier Leichen machten ihnen Grauen und in das Duell mit den vergifteten Rappieren konnten sie sich gar nicht finden.« Rosenbaum: »Schön kostümiert und dekoriert, der Schluß geändert, ist langweilig, für die Kasse nichts«. Vgl. den Brief Schreyvogels an Löwe, Neue Freie Presse Nr. 13984.

[6] Dramaturgische Blätter 2, 232 ff. Köpke: Tieck 2, 37 ff.; Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 5, S. 153.





gerecht geworden. Korns Marinelli findet er schwach. Im »Lear« erscheint ihm Anschütz fast vollendet im höchsten Stile, auch Fräulein Müller erhält sein Lob. Aber wieder mangelt das Zusammenspiel, Monotonie herrschte, wenn Lear nicht auf der Szene stand. »Unbegreiflich, wie eine Bühne, die man im Lustspiel vollendet nennen kann, so ganz vergessen hat, dieselbe Vortrefflichkeit auf die Tragödie zu übertragen.«

Man darf nicht übersehen, wer hier spricht: der Dramaturg des Dresdener Hoftheaters, der in seiner Bühne eine wahre Musteranstalt erblickte und sich in seiner praktischen Kunstbetätigung für unfehlbar hielt, konnte dem Burgtheater nicht mit voller Unbefangenheit entgegentreten. Umso größere Bedeutung hat jedes Wort des Lobes aus diesem Munde, während der Tadel sich jedenfalls etwas reduzieren läßt. Daß das Trauerspiel nicht die Höhe des Lustspieles erreicht hatte, ist gewiß unbestreitbar: aber während die Kunst der Konversation die Vollkommenheit einer mustergiltigen Tradition für sich hatte, war die Tragödie erst zu schaffen. Und wie viel in dieser Richtung schon geschehen war, das zeigt am besten Tiecks Urteil selbst, das zwischen den »Waffenbrüdern«, einer Vorstellung, die seit 1821 stand und nicht wieder vorgenommen war, und den klassischen, sorgfältig vorbereiteten Reprisen scharf scheidet.[1] Der Tadel des Kostümwesens, den er ausspricht, ist nicht unbegründet, obwohl auch da ein Fortschritt durch die Berufung des gebildeten Stubenrauch, der an Seite des gerühmten Dekorationsmalers de Pian tritt, vollzogen wurde. Der Blick, den unsere Zeit für Mängel der Ausstattung hat, fehlte sowohl Schreyvogel als seinem Publikum.

Den geregelten Gang des Theaters, das mit der bescheidenen Dotation von 50.000 fl. sein Auslangen findet, konnte weder eine längere Krankheit Schreyvogels, an dessen Stelle Rosenbaum schon seinen Freund Holbein setzen möchte, noch der Sturz Dietrichsteins beeinträchtigen. Endlich hatte Czernin sein Ziel erreicht. Am 30. Mai 1826 erfließt der kaiserliche Erlaß:

»Lieber Graf Czernin! Nachdem Ich den bisherigen Hoftheater-Direktor Moriz Graf Dietrichstein zum Präfekten der Hof-Bibliothek zu ernennen befunden, so wird bis auf weitere Anordnung die unmittelbare Leitung des Hoftheatergeschäftes Ihnen übertragen und Hofrat Mosel in seiner gegenwärtigen Eigenschaft Ihnen ausschließlich für die Theatergeschäfte beybelassen.«

So ist Czernin Alleinherrscher; er will es auch bleiben.

Schon am 26. Juni bittet er um seine Entlassung, wenn der Kaiser nicht seine Forderungen erfülle: eine Erhöhung der Dotation über 50.000 fl. und das Recht, Zulagen und Remunerationen zu erteilen sowie die Verfügung über Freibillete zu haben. »Sollten E. M. dies untunlich finden, so würde ich, so schwer es mir auch als Liebhaber des Theaters fällt, lieber raten, es zu verpachten.« Dieses Ansuchen wiederholt er im September noch eindringlicher, indem er für sich noch den »unbeschränkten Wirkungskreis des jeweiligen Oberleiters« hinzu fordert, dem Kaiser soll nur das Recht, Dekrete zu verleihen, vorbehalten bleiben. Nur unter diesen Umständen würde er, »obgleich nicht gerne«, die Oberleitung vorläufig für ein Jahr übernehmen. Sonst würde er sich als Oberstkämmerer »um so weniger in das Wesen des Theaters einlassen«, weil er sehe, »daß weder die Zeitverhältnisse, noch die jetzige Regie ohne einen Oberleiter, der mit einer unumschränkten Festigkeit eintreten darf, etwas Gutes erwarten lassen«. Der Kaiser erwidert am 16. Dezember: »Ich bin zwar im Vertrauen auf Ihre Sachkenntnis und Ihren Diensteifer geneigt, Ihnen in Beziehung auf die Leitung des Hoftheaters eine der Natur und dem eigentümlichen Verhältnisse des Geschäftes angemessene Wirksamkeit einzuräumen, erwarte aber von Ihnen eine nähere Aufklärung, ob, da die bisherigen Hoftheater-Direktoren nicht bloß die Leitung, sondern auch die Verwaltung des Burgtheaters besorget, Ihr Antrag dahin geht, auch die Verwaltung zu übernehmen.« Czernin erklärt, er behalte sich alles vor, den ganzen artistischen, finanziellen und technischen Teil, Mosel sei nur der ihm zur Ausführung der administrativen Geschäfte zugewiesene Gehilfe.

Von diesen großen Veränderungen in der Verwaltung des Theaters wird Schreyvogel nicht im mindesten berührt; ja, er kann in der ersten Zeit seinen künstlerischen Aufgaben fast ungestörter nachgehen, als unter dem dilettantenhaft sich einmengenden Dietrichstein.

---

[1] Meynert in der Wiener Abendpost 1869, Nr. 238, stimmt Tieck bei. Die Wiener waren überzeugt von der Vollkommenheit ihres Theaters. »Höchstens gab man zu, daß das Lustspiel die glänzendste Seite des Burgtheaters sei, allein auch das Trauerspiel ließ man gelten und völlig gleich unübertroffen meinte man, brauchte ja nicht beides zu sein«. Tieck erwidert die Theater-Zeitung 1826, Nr. 83 ff., sehr scharf, indem sie richtig hervorhebt, wie wenig Vorstellungen ihm genügten, ein fertiges Urteil abzugeben.



4. JOHANN RUDOLF GRAF CZERNIN (1826—1832).

Es waren nicht die günstigsten Auspizien, unter denen die autokratische Regierung Czernins ins Leben trat. Trotz aller Proteste des Grafen, die sogar in einer Androhung seines Rücktrittes gipfeln, wird der Zuschuß von 50.000 Gulden auf 45.000, versuchsweise gar auf 40.000 herabgesetzt, der Aufschwung der Oper und des Theaters an der Wien sowie auch Unbilden der Witterung, die von nun ab sehr oft den Sündenbock für schlechte Einnahmen[1] abgeben muß, schwächen den Zuspruch des Schauspiels, Klagen über zu wenig Novitäten und geringe Abwechslung im Repertoire werden von neuem laut. Und doch konnte die Direktion in der Saison 1825—1826 auf 165 gespielte Stücke, darunter 20 Novitäten und 12 Neuszenierungen hinweisen.[2] Der Todesfall der jungen Weber und des nicht bedeutenden, aber vielbeschäftigten Rüger, der Abgang Kettels, der in 111 Stücken beschäftigt war, der Neueintritt Löwes und der Pistors machen neben langen und häufigen Krankheiten der hervorragendsten Mitglieder die größten Störungen im Repertoire und üben ihre ungünstige Wirkung auf die Kasse, so daß die Idee der Verpachtung und der Plan eines Umbaues des Theaters, das in vergrößerter Gestalt Oper und Schauspiel aufnehmen soll, 1827 zu spuken beginnt. Erst das Jahr 1828 bringt eine günstigere Wendung der Einnahmen, die sich Czernin zugute schreiben möchte, obwohl eine Reihe günstiger Umstände, wie Schließung des Kärntnertortheaters, interessante Gastspiele, vor allem die glänzenden Geschäfte, die man mit zwei Konzerten Paganinis im Burgtheater trotz des großen Honorars von je 1000 Gulden machte, die naheliegende Erklärung liefern. Als mit dem Jahre 1829 auch die Dotation wieder auf die ursprüngliche Höhe von 50.000 Gulden erhoben wurde, ist die Basis wieder hergestellt, und Einnahmen von 200.000 Gulden stehen Ausgaben von 198.000 Gulden gegenüber.[3]

Viel, nach heutigen Begriffen zu viel, wird mit Gästen gearbeitet. Schuld sind die erwähnten Todesfälle, denen sich noch das Hinscheiden der Frau Costenoble und der schwer zu ersetzende Verlust Krügers 1829 anreihte, sowie die Unverläßlichkeit Sophie Schröders, die wieder in übermütigster Weise ihre Urlaube nicht einhielt und nach energischen Mahnungen der Direktion unter Klagen gegen Schreyvogel, dessen wohlgemeinte Bestrebungen, sie in ein älteres Fach überzuleiten, sie mit offenem Hasse bis über sein Grab hinaus lohnte,[4] ihre Entlassung ungestüm forderte und mit Beginn des Jahres 1830 auch erhielt.

---

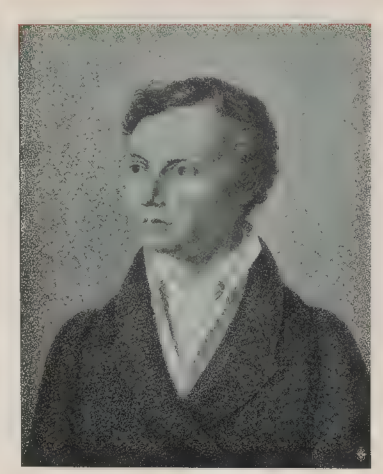
[1] Der Bericht von 1826 erwähnt Einnahmen von 30 bis 70 Gulden, »wie denn, um nur ein Beyspiel anzuführen, am 27. Juny um 7 Uhr noch keine zahlende Person im Theater war und das Lustspiel »Der verbannte Amor« 31 fl. 16 kr. eintrug«.

[2] Der Direktionsbericht schildert das oft zum Vergleich herangezogene Théâtre français, das in derselben Zeit nur 138 Stücke mit 12 Novitäten gebracht hat, »den außerordentlichen Vorteil ungerechnet, den das Théâtre français darin besitzt, daß sein Publikum die 150 Jahre alten Trauer- und Lustspiele eines Corneille, Racine, Molière u. s. w. noch immerfort zahlreich besucht und mit einer gleichen Theilnahme sieht, während hier die besten Schau- und Lustspiele aus den letzten vier Decennien von Iffland, Schröder, Jünger, Kotzebue — obgleich in der möglichsten Vollkommenheit dargestellt — bei leerem Hause gegeben werden«.

[3] Gerade für diese wichtigste Periode des Schreyvogelschen Regimes versiegen die maßgebendsten Quellen. Schreyvogels Tagebücher schließen mit 1824, in Costenobles Memoiren gähnt eine Lücke zwischen 1825 und 1830, auch Rosenbaum endet mit 1829. Einen schwachen Ersatz bieten die ziemlich mißgünstigen Notizen Bauernfelds aus den Jahren 1828, 1829 und 1830, die Glossy im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 13 und in Bühne und Welt, Jahrgang 4, S. 325 ff. veröffentlicht hat.

[4] Vgl. Costenoble 2, 13 ff.; 233, 235; Abendzeitung 1829, Nr. 262; Anschütz 277 ff.

Schon gereizt durch die Begünstigung, die Schreyvogel Sophie Müller in jugendlich-tragischen Rollen erwies, mußte sie auch noch 1826 und 1829 Frau Crelinger-Stich wiederkehren sehen, deren Erfolge sie schon früher so arg verstimmt hatten. Allerdings war das Glück der schönen Frau diesmal weniger hold: man fand sie gealtert und allzu stilisiert in der Tragödie,[1] die Neuigkeit, die sie mitbrachte, »Alexander und Darius« des Romantikers Üchtritz (23. September 1826) begegnete in ihrer Rhetorik keiner Zustimmung;[2] nur im Lustspiele erntet sie den alten Beifall, ihre »Donna Diana« entzückt auch Bauernfeld 1829, der, ähnlich wie Laube, ihr im ganzen »mehr Routine als Phantasie« zuspricht und das Schwinden ihrer Mittel in Übereinstimmung mit der Zeitungskritik beklagt.[3]


Ludwig Uhland.

Für die Lücken im männlichen Personale werden Versuche mit Krüger und Rott aus Berlin oder den uns schon bekannten Polawsky und Bayer aus Prag angestellt, als Salondame, für welche Rollen Frau Löwe nicht mehr möglich erscheint,[4] gastiert 1827 die uns schon bekannte Böhler als Gattin Emil Devrients, der zugleich mit ihr wieder auftrat. Während sie gefiel, hat er trotz seiner herrlichen Erscheinung und der prachtvollen Mittel wieder das »nordische Erbübel«, das Dehnen der Rede und die monotone Deklamation gegen sich.[5]

Schon im Oktober folgt die wirkliche Thronerbin der Löwe, Karoline Müller aus Graz. Als echte Soubrette wurde sie von Publikum und Kritik mit größtem Beifall begrüßt, in ihrem Wesen lag ein unwiderstehlicher Zug von Liebenswürdigkeit und Koketterie, die mit allen kleinen Künsten des Weibes, nicht zum wenigsten mit denen einer vollendeten Toilette, arbeitete. Sie war eine Darstellerin, prädestiniert für die feinen französischen Salondamen und pikanten Mädchen, voll Schalkhaftigkeit und Humor, dabei nie die Grenze des Anstands überschreitend. Als sie 1829 ins Burgtheater trat, hatten die Kurländer, Castelli und Lembert mit ihren Übersetzungen erst recht gewonnenes Spiel. Sie entwickelte sich aber weiter, hinauf zu Bauernfeld, der seiner berühmten Darstellerin bei ihrem Eintritte ins Hoftheater freilich ein recht verdrießliches Urteil gesprochen hatte.[6]

Ihr an die Seite stellte sich als echter Lustspielschauspieler Adolf Herzfeld aus Hamburg, 1828 für Kettel engagiert, den er aber an Eleganz weit überflügelte, wenigstens in der Zeit seiner jugendlichen Vollkraft. Die großen Hoffnungen freilich, die man in ihn setzte, hat er nicht erfüllt.[7]

---

[1] Rosenbaum: »Gefällt nicht mehr so, verlor sehr«; Sammler Nr. 110 ff., Theaterzeitung Nr. 113 ff., 126; Zeitung für Elegante Welt Nr. 217, 220; 1829: Sammler Nr. 114, 123, 125; Theaterzeitung Nr. 113, 120 ff.

[2] Rosenbaum: »Weder Sprache noch Handlung gefiel, zu wenig Kraft. Nur des Kaisers Gegenwart rettete es vor dem Auszischen.« Sammler Nr. 128 nennt es eine »Bravourarie«, Czernin klagt 1827 über die Kosten dieses »wertlosen Trauerspiels«.

[3] Laube, »Das Norddeutsche Theater«, S. 27 ff. In den »Modernen Charakteristiken« S. 324 nennt er sie »den glänzendsten Ausdruck der Deklamierschule«. — Bauernfeld, Jahrbuch a. a. O. 13, 315.

[4] Siehe Bauernfeld im Jahrbuch a. a. O. 318; ein Bericht der Direktion betont 1827 auf ihre Klage wegen Zurücksetzung, daß sie sich nicht entschließe, aus Rollen, »bei welchen auch das ausgezeichnetste Talent den Mangel an Jugend und Lebhaftigkeit nicht zu ersetzen« vermöge, auszuscheiden;

[5] Sammler Nr. 81, 88; Theaterzeitung Nr. 77 ff., Costenoble 2, 183; Laube »Das Norddeutsche Theater«, S. 86.

[6] Siehe Jahrbuch a. a. O., 290, 292, 297, 304. »Bühne und Welt« 4, 331. Vgl. Costenoble 2, 326; Anschütz 279.

[7] Mosel schreibt 23. August 1828 an Czernin: »Was den jüngeren Liebhaber betrifft, den Euer Excellenz suchen, so kann die Direktion nicht genug bedauern, daß Herzfeld gerade in einer Zeit ankam, in welcher Hochdieselben verhindert waren, ihn zu sehen; denn wenn es nicht der ist, den Eure Excellenz suchen, und der für die Verhältnisse des Hoftheaters paßt, so möchte er schwerlich auf irgend einem Theater in Deutschland mehr zu finden sein.« Auch Bauernfeld lobt ihn sehr, Jahrbuch a. a. O, 286; Costenoble 2, 82, 193; 1828: Theaterzeitung Nr. 113, Modezeitung Nr. 107; Sammler Nr. 110.

Bevor diese Persönlichkeiten in das Ensemble traten, hatte das Trauerspiel einen kleinen Vorsprung, den Schreyvogel weislich nützte, gegen die Wünsche des Hofes bis hinauf zum obersten Herrn, ja selbst gegen die Meinungen seiner literarischen Freunde; ein Bauernfeld schreibt noch 1829 in sein Tagebuch: »Ich gewöhne mich nach und nach sehr an die tragischen Theaterstücke; aber so ruhig und unverwandten Blicks, ganz ohne Gähnen und Fluchen wie Schreyvogel, kann ich sie nicht ansehen«.[1] Mit Sophie Müller wird der »Don Gutierre« 1826 erneut, 1827 wagt sie eine Lady Milford mit großem Erfolge, im selben Jahre geht der Clavigo mit Löwe, Korn als Carlos, Anschütz als Beaumarchais, und der Pistor als Marie in Szene. Auch Kotzebues »Adelheid von Italien«, »Johanna von Montfaucon« u. a. wurden nicht fallen gelassen, einen wirklich großen Erfolg hatte »Menschenhaß und Reue«, nach welcher Vorstellung den Künstlern die allerhöchste Zufriedenheit ausgesprochen wurde. Es konnte in dreiviertel Jahren sechsmal gegeben werden, 1828 wird es ausdrücklich von Seite des Hofes wieder verlangt und die Darsteller erhalten reiche Geschenke.



Ernst Raupach.

Unter den klassischen Dramen suchte zunächst Schreyvogel die Werke Schillers dem Boden einzupflanzen, auf den sie gehörten. Drohender als je stand die Zensur vor ihnen; aber man fand einen schlauen Ausweg. Die Direktion legte das Projekt oder den Entwurf der Umarbeitung dem Kaiser vor, und nachdem dieser im Prinzipe zugestimmt hatte, wurde erst die Behörde unter Hinweis auf Allerhöchste Willensäußerung verständigt. So brachte man ohne Schwierigkeiten im Januar 1828 den »Fiesco« wieder durch, mit Löwe in der Hauptrolle, der Müller als Gräfin, der Hruschka als Imperiali, Wilhelmi als Verrina und Anschütz als Mohr, eine Aufführung, die vielfach eine ablehnende Beurteilung erfuhr.[2] Wie man trotz des kaiserlichen Machtworts Schiller verarbeitete, zeigt Bauernfelds Bericht über die Umgestaltung des Schlusses.[3] Viel größere Mühe mußte dem »Wallenstein« gewidmet werden, um ihn in einer würdigeren Form, als es bisher geschehen, auf dem Hoftheater zu präsentieren. Auch was jetzt geboten wurde, war noch nicht Schillers Trilogie; aber so viel eine Zusammenziehung in einen Abend leisten konnte, hat Schreyvogels Arbeit glücklich durchgeführt.

Das Stück beginnt[4] mit dem vierten Akte der Piccolomini, der Bankettszene, als zweiter Auftritt folgten die ersten drei Auftritte des fünften Aktes, die weiteren vier Akte entsprechen Wallensteins Tod, ohne wesentliche Abweichung, bis auf die Zusammenziehung der letzten zwei

---

[1] Siehe Jahrbuch a. a. O., 307. Rosenbaum 12. Februar 1829: »Der Kaiser will kein Trauerspiel sehen.«

[2] Siehe Abendzeitung Nr. 67; Gesellschafter Nr. 29; Sammler Nr. 15; Rosenbaum: »Löwe machte nichts, so wie Wilhelmi. Das Ganze sprach nicht an.«

[3] Jahrbuch a. a. O., 282: »Wenn Verrina sagt, ‚ich gehe zum Andreas', so kommt der Anführer der Deutschen mit seinen Leuten und sie schreien: ‚Heil Andreas', und dieser, welcher — man denke! — einige Scenen vorher von der Flucht umgekehrt und in sein Haus zurückgegangen war, schaut zum Fenster heraus! Das heißt einem doch mit der Scheibtruhe über die Nase fahren.«

[4] Siehe Eug. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Bd. 18, S. 61—72

Schillerschen Akte in einen. Auch mit dem Texte ist Schreyvogel sehr schonend verfahren, der Zensur fielen die Anspielungen auf Österreich und den Hof und einige aus religiösen und konfessionellen Gründen zu beanstandende Worte und Erwähnungen zum Opfer. Von wichtigen Personen fehlt Questenberg. Verlor das Stück so manche notwendige Voraussetzung, so zeigt die Beibehaltung des Gastmahls den starken Theatersinn des Bearbeiters, der lieber die Exposition als eine farbenreiche Bühnenszene opferte. Auch dieses Drama Schillers ging nicht unbeanstandet wieder über die Bretter. Am 14. Februar 1827 schreibt Czernin an Sedlnitzky: »Da mein vorzügliches Bestreben dahin gerichtet ist, das Repertoire durch Aufnahme von Stücken klassischen Wertes zu verbessern, so nahm ich mir vor, eine sehr gelungene Umarbeitung des Trauerspiels Wallenstein und des für die Hofbühne eingerichteten Schauspiels »Der Kaufmann von Venedig« zur Vorstellung zur bringen[1]. Ich habe von den Hauptumrissen der Handlungen und von den ersten Charakteren Seine Majestät in Kenntnis gesetzt und Höchstdieselbe geruhten keinen Anstand zu finden, diese beiden Stücke in die Scene setzen zu lassen.« Sedlnitzky erwidert am 3. März, daß, nachdem der Kaiser genehmigt, kein Anstand vorliege.

Die Aufführung vom 29. September 1827 mit Anschütz als Wallenstein, Heurteur als Octavio, der Schröder als Gräfin Terzky, Korn als Max, Müller als Thekla fand keinen übermäßigen Beifall[2]. Daß Anschütz kein Wallenstein war, glauben wir Bauernfeld, und gerade das Lob, das ihm später Costenoble spendet, er »hauche liebevolle Töne, die jedes Herz berühren«, scheint das Urteil zu bestätigen. Das Werk wurde 1827 viermal gegeben und bleibt bis 1833 je ein- bis zweimal jährlich auf dem Repertoire, dann verschwindet es für sechs Jahre, wie Anschütz sagt, aus Haß des Chefs gegen die »ungenießbaren Trauerspiele«.

Ganz anderen Eindruck machte ein für das Burgtheater völlig neues Werk Schillers: der »Wilhelm Tell« wurde am 29. November 1827 für die Hofbühne erobert. Welche Summe von Anstrengungen und diplomatischen Künsten da aufgeboten werden mußte, lassen die Akten und die Bearbeitung Schreyvogels erraten.



Karl Egon Ebert.

Über die Einrichtung berichtet Mosel an Czernin[3], daß alles Anstößige vermieden, dagegen grobe Verstümmelungen beseitigt erscheinen. Besonders der Schluß sei mehr ausgeführt. »Wie das Stück jetzt eingerichtet ist, macht Geßlers Sturz und die Vertreibung der übrigen tyrannischen Vögte den ganzen Inhalt desselben aus. Österreich und dessen ehemalige Verhältnisse zur Schweiz werden gar nicht erwähnt, und die demokratische Tendenz, die man dem Originale allenfalls zuschreiben könnte, verschwindet vor dem bloß häuslichen und allgemein menschlichen Interesse, welches die Handelnden und die Begebenheiten einflössen.« Mit ähnlichen Worten empfiehlt Czernin das Stück am 10. Oktober 1827 an Sedlnitzky, mit der Bitte um rascheste Erledigung. Dieser erwidert schon am 25., daß er, »um mit voller Beruhigung entscheiden zu können, sich mit der K. k. geheimen Hof- und Staatskanzlei in Verbindung gesetzt habe«, und teilt am 20. November mit, daß seine Bedenken gegen die Vorführung eines »durch Verschwörung bewirkten Volksaufstandes gegen die österreichische Herrschaft« von Metternich in ihrem Gewichte vollkommen anerkannt worden seien, jedoch »bey dem mir bisher unbekannt gebliebenen besonderen Verhältnisse, daß Seine Majestät in Allerhöchst Ihrer Weisheit bereits die beabsichtigte Aufführung dieses Schauspiels im Allgemeinen mündlich zu genehmigen geruht haben, daß diesem nach die Rollen bereits verteilt, dann Kostüme und Dekorationen fertig sind, und daß die nächstbevorstehende Aufführung dieses Schauspiels im Publikum schon verlautbaret ist«, die Darstellung mit noch einigen kleinen Abänderungen gestattet wird.[4]

Schreyvogels Bearbeitung, für die er ein Honorar von 120 fl. erhielt, ist eine äußerst schonende:

Die Erwähnung Österreichs wird durchaus vermieden, ebenso die des Kaisers, so statt »des Kaisers richterliche Macht«: die »höchste richterliche Macht«, der Ausrufer verkündet »in des Landvogts« statt »in des Kaisers Namen«. Ebenso fehlt meist »Tyrann« und »Tyrannei«, »Tyrannenjoch« wird zu »Willkürjoch«, die Anklage richtet sich immer gegen die »eingedrungenen Vögte«, statt »der Freiheit Land« steht »der Schweizer Land«, »Ein Grab der Freiheit ist's, Ihr nennts mit Namen«, lautet: »Ihr nennts mit Namen, wohl ist es ein Grab«, der geistliche Herr darf am Rütli nicht teilnehmen,

[1] Schreyvogel erhielt für beide Bearbeitungen zusammen 200 Gulden.

[2] Sammler Nr. 133, Abendzeitung Nr. 270, Modezeitung Nr. 126, Bauernfeld Jahrbuch a. a. O, 298, Anschütz 261.

[3] Glossy: Einleitung zu Schreyvogels Tagebüchern. S. LXIII ff.

[4] W. v. Chézy, Erinnerungen 1863, Bd. 2, S. 33 sagt, daß Kaiser Franz sich geäußert habe, er wisse nicht, was die Zensur gegen dieses Stück habe.

die ganze Szene ist überhaupt in der Personenzahl sehr beschränkt worden. Der fünfte Akt beginnt mit dem Monolog Tells. Nach dem Tod Geßlers der zu Pferd erschien,[1] fordert Stüssi in wenigen von Schreyvogel hinzugesetzten Versen die Landleute auf, überall zu verkünden, der Tyrann sei gefallen, sie entfernen sich, Rudolf der Harras eilt mit den Seinen ab, »die Burg« noch zu retten. Es folgt die erste Szene des fünften Aktes, mit den großen Strichen der Erwähnung Österreichs und der Szene Parricidas. Hedwig kommt mit den Kindern dazu, sie fragt, wo Tell sei, er tritt mit Berta und Rudenz auf, umarmt sie und ruft aus: »Ich bin bei Euch, steh' auf dem sichren Boden Des freyen Vaterlands, umringt von treuen Freunden«. Alles jubelt ihm zu, Berta und Rudenz erklären ihren Bund.

Die Handschrift des Burgtheaters zeigt, wie viele Stellen, die früher gestrichen waren, Schreyvogel einzuschmuggeln verstand. Die Besetzung war die beste, die das Burgtheater nur bieten konnte: Wilhelmi-Geßler, Heurteur-Attinghausen, Rudenz-Korn, Stauffacher-Koberwein, Tell-Anschütz, Melchthal-Löwe, Gertrud-Frau Löwe, Hedwig-Frau Schröder, Berta-Frl. Müller, Armgard-Frau Lembert.

Die Aufnahme war eine begeisterte.[2] Besonders gefeiert wurden Anschütz und die Schröder.[3] In dem einen Monate des Jahres wurde das Werk siebenmal gegeben, es war ein Zugstück geworden.

An das neue Werk Schillers reiht sich ein neues Drama Shakespeares. Um den »Kaufmann von Venedig« hatte sich Schreyvogel schon 1818 vergebens gemüht; auf Betreiben der jüdischen Gemeinde wurde das Stück, das schon eingereicht war, der Direktion zur Umarbeitung zurückgestellt.[4] Am 3. April 1827 fand die erste Aufführung statt, mit Costenoble als Shylock, der Sophie Müller als Porzia, Anschütz als Antonio, Löwe als Graziano, Korn als Bassanio, Frau Anschütz als Nerissa, Frl. Koberwein als Jessika. Die Bearbeitung Schreyvogels ist mir ihrem Texte nach nicht bekannt. Nach den Berichten[5] beschränkten sich die Änderungen auf einige Zusammenziehungen und Entfernung mancher Zweideutigkeiten. Zehnmal ging das Werk 1827, siebenmal 1828 über die Bühne.

»Wilhelm Tell« und »Der Kaufmann von Venedig« zeigen nicht nur eine bis ins Kleinste sorgfältige Besetzung, sie sind auch der Beweis, daß das Zusammenspiel in der Tragödie eine bisher nicht geahnte Höhe erreicht hatte. Unter dem Eindrucke schreibt der »Gesellschafter«, ein durch seine sonst scharfe Kritik doppelt beachtenswerter Zeuge 1827 (Nr. 77):

»Sonst sind die Schauspieler dieser Bühne ein solches Zusammenspiel nur im Konversationsstück gewohnt, wohingegen in höheren Dichtungen bloß die Hauptrollen berücksichtigt werden, die Jeder, unbekümmert um die Übrigen, so viel als möglich herauszuheben und zu markieren sucht.«

Ein kühnes Experiment mit einem anderen Drama Shakespeares mißlang: »Ende gut, alles gut« ging als »List und Liebe« am 21. Februar 1828 in Szene, ohne jeden Erfolg, woran die Bearbeitung Friedrich Försters, der die bedenkliche Geschichte der nächtlichen Beiwohnung durch einen einfachen Ring ersetzte, Hauptschuld trug.[6] Weder das Original, noch die Verdeutschung war geeignet, den Lustspieldichter Shakespeare dem mißtrauischen Publikum näher zu bringen. Es wurde nur fünfmal gegeben.

Eine Tat von größter Bedeutung war die Einführung der ersten Historie Shakespeares ins Burgtheater. Der 27. März und der 5. Mai 1828 brachten die zwei Teile von »Heinrich IV.« in Schreyvogels Bearbeitung, für die ihm 300 Gulden Honorar zuerkannt wurden.

---

[1] Wilhelmı mußte nach Vorschrift des Stallmeisteramts das Tier einige Tage vorher reiten, »damit Roß und Reiter sich bekannt werden«. Vgl. Costenoble 2, 310, Anschütz 271.

[2] Vgl Theaterzeitung Nr. 151 ff., Abendzeitung 1828 Nr. 12, Modezeitung Nr. 151, Morgenblatt 1828 Nr. 4, Sammler Nr. 2, Bauernfeld Jahrbuch a. a. O. 315 (sehr abfällig), Anschütz 271 ff.

[3] Als 1828 die Hruschka die Rolle der Hedwig spielen sollte, protestiert die Direktion dagegen und verschiebt das Stück lieber bis zu der Schröder Rückkehr.

[4] Vgl. Schreyvogel Tagebücher, Einleitung LXVII; 2, 309; 311; Costenoble 1, 70, 112.

[5] Sammler Nr. 44, Theaterzeitung Nr. 47 ff., Abendzeitung Nr. 126, Zeitung für die Elegante Welt Nr. 117, Gesellschafter Nr. 77. Die Modezeitung Nr. 46 berichtet: »Die Inconvenienz, daß Porzia bei der ersten Vorstellung so durchaus unverstellten Antlitzes erschien, daß Bassanio sie hätte erkennen müssen, war bereits bey der zweiten Vorstellung durch einen falschen Bart beseitiget.« Rosenbaum: »Costenoble sprach mich nicht an, Löwe trug stark auf, im Ganzen gut, brillant.«

[6] Siehe Bauernfeld Jahrbuch 5, 44; 13, 295, Modezeitung Nr. 36; Sammler Nr. 33; Gesellschafter Nr. 66; Theaterzeitung Nr. 29; Zeitung für Elegante Welt Nr. 101; Karoline Müller berichtet an Förster über den glücklichen Erfolg: Mailath S. 142.

Schon im Sonntagsblatte (Nr. 33 und 34) war Schreyvogel energisch für das Werk bei Gelegenheit einer Aufführung der Schröderschen Bearbeitung im Theater an der Wien eingetreten und hätte es gerne dem Hoftheater einverleibt gesehen. Seine Bearbeitung[1] macht sowohl von der Übersetzung Schlegels als der Voß' Gebrauch. Er vereinfacht die Szenerie durch kleine Zusammenziehungen, der Monolog über die Ehre dient dem vierten Akte zum Schlusse, am Ausgang bringt der Bearbeiter eine frei bearbeitete große Rede des Königs. Im zweiten Teile bleibt er dem Originale im wesentlichen treu, nur wird seine Verteilung der Auftritte im dritten und vierten Akte ziemlich unglücklich durch das Auseinanderreißen der den Verrat des Prinzen Johann behandelnden Eingangsszene und durch unpassende Umstellungen. Am Schlusse des letzten Aktes spricht der Oberrichter einige neu gedichtete, den jungen König feiernde Verse. Die Zensur hat die Tilgung einiger religiöser Wendungen, Erwähnung des »Betens« oder »Charfreitags« und die Verwandlung des Erzbischofs von York in einen »Lord-Leutnant« veranlaßt. Ebenso fielen natürlich zahlreiche Zweideutigkeiten mit Frau Hurtig und »Dorchen Lackenreißer«, hier »Lenchen« genannt. Die Bewilligung vom 28. April bringt nur die Vermahnung, daß diese Szene »decent dargestellt werde«.

Die Darstellung des ersten Teiles mit Heurteur als König Heinrich, Fichtner als Heinz, Löwe als Percy, Müller als Lady und Anschütz als Falstaff fand Zustimmung, wenn auch keine enthusiastische,[2] der zweite enttäuschte, wie Anschütz sagt, weil das Publikum das lebensvolle Bild des ersten nicht wieder fand.[3] Neben dem in stereotyper Heldenmanier untergehenden Heurteur und dem allgemein noch als zu schwach befundenen Fichtner war Anschütz der Mittelpunkt des Interesses und der Diskussion, die sich noch bis auf Laube hinauf fortsetzt. Anschütz selbst hat die Figur charakterisiert und Milderung sowie eine gewisse Grazie dem heutigen Darsteller zur Pflicht gemacht. So erschien er manchem Kritiker nicht komisch genug,[4] Bauernfeld vermißt die volle Behaglichkeit, Laube hat in kräftigen Worten gerade die Wesenheit des »Humors des geistigen Gegensatzes«, der in Anschütz ruhte und für diese Aufgabe nötig war, hervorgehoben.[5] Nachdem der erste Teil fünfmal, der zweite zweimal in Szene gegangen war, entschloß sich Schreyvogel, um das Werk zu retten, zu einer Zusammenziehung in einen Abend, die er am 8. Februar 1829 vorführte.



Eduard von Bauernfeld.

[1] Siehe E. Kilian: Shakespeare-Jahrbuch 39, 98 ff.

[2] Bauernfeld Jahrbuch 13, 288, Gesellschafter Nr. 90, Theaterzeitung Nr. 46: »Gestehen wir uns ein, die französische Regel klebt uns noch immer an, wie sehr wir uns auch davon losgemacht zu haben glauben.« Anschütz 264 ff. Rosenbaum: »Soso. Das Ganze langweilte.«

[3] Morgenblatt Nr. 296; Sammler (Pietznigg) Nr. 64, Gesellschafter Nr. 109, Theaterzeitung Nr. 65, Abendblatt Nr. 141, Zeitung für die Elegante Welt Nr. 101. Rosenbaum: »Langweilte, ebenso wie der erste, voll Ausfälle auf Regenten.«

[4] Gesellschafter Nr. 90: »Anschütz mangelt aller Humor und glich einem alten grämlichen Schildknappen, wie man sie in Ritterkomödien findet.« Nr. 109: »Herr Anschütz war ein Falstaff, wie sich ihn Niemand denken wird!« Bauernfeld: »Aus Alt- und Neu-Wien« (Werke XII, 176): »Anschütz besaß weder den urwüchsigen Humor, noch die Beweglichkeit, die Frische, das laisser-aller, um für den liederlichen Ritter völlig auszureichen, allein dramatischer Verstand und Studium ersetzten zum großen Theile, was Mutter Natur an eigentlicher Laune versagt hatte.«

[5] »Ausgelassenes deutsches Studentenleben bietet sich dazu am besten und darin ruhte auch ersichtlich die Anschütz'sche Darstellung des Falstaff. In diesen übermüthigen Studentenseiten, welche durch freches Spiel mit der Logik einen geistigen Humor ausstrahlen, wird der englische Sir

Die zwei ersten Akte[1] entsprechen dem ersten Teile, der fünfte bringt die wichtigsten Szenen des zweiten. Auffallenderweise sind gegen die frühere Bearbeitung des ersten Teiles einige Szenen neu aufgenommen. Selbstverständlich kommt der zweite Teil dabei zu kurz, aber die Bearbeitung ist entschieden eine glückliche zu nennen, und der Versuch der Zusammenziehung, in dem schon Schröder vorangegangen war, wurde noch oft gemacht.

Was Schreyvogel gewünscht hatte, geschah nicht: eben so wenig wie die beiden Teile, konnte sich der einabendliche Heinrich IV. halten[2] und verschwand schon nach drei Vorstellungen. Die Zeit der Shakespeareschen Historie war noch lange nicht gekommen.

Soweit es mit den engen Grenzen, die der Wahl von Novitäten gezogen waren, sich vereinbaren ließ, blieb in diesen Jahren kein zeitgenössischer deutscher Dramatiker ungehört. Schenk erscheint mit dem »Belisar« (27. Jänner 1827)[3], dessen Rhetorik — von einem »Meer von Versen« spricht Bauernfeld — bei Anschütz und Frau Schröder so wohl geborgen war, daß das Stück 17mal im Aufführungsjahre gegeben werden konnte und sich weiter erhielt zum großen Ärger Czernins, der über die komischen Leute schimpfte, die »in ein so dummes Stück laufen«. Ihm folgte bald sein Herzensfreund Michael Beer mit dem einaktigen »Paria« (18. Dezember 1827), dessen schicksalsmäßige Tragik den Wienern wenig zusagte.[4] Der hohen Meinung, die Schreyvogel von der Dichtung hatte, entspricht der Versuch einer Aufführung von Uhlands »Ernst Herzog von Schwaben« (13. März 1827), Illusionen über seine Bühnenwirkung hat sich der Dramaturg schwerlich gemacht. Die Aufnahme war auch eine äußerst kühle, achtungsvolle.[5]

Vor allem strebte Schreyvogel Raupach an das Burgtheater zu fesseln. In ihm wächst ein Ersatz für Kotzebue heran, ein Lieferant für die Bühne, die immer Novitäten braucht. Was ihm fehlt, ist Phantasie und Geschmack; dafür bietet er kräftige theatralische Situationen in einer nüchternen Sprache, die, wo sie poetisch werden will, sich in Schwulst verliert; Rollen, aber keine lebendigen Figuren. Er war zu seiner Zeit dem Theater ebenso unentbehrlich, wie er später sofort in Vergessenheit geriet. Er ist der einzige deutsche Schriftsteller, der es verhütete, daß die deutsche Bühne in völliger Abhängigkeit von den französischen Übersetzungen unterging.[6]

Trotz der mißglückten »Fürsten Chawansky«, die, obwohl der Kaiser sich gegen sie ausgesprochen, doch 1829 wieder vorgenommen wurden,[7] hielt Schreyvogel an Raupach fest, er ermunterte ihn zur Produktion und brachte, wo es sich nur tun ließ, seine Stücke auf das Burgtheater. Die »Tochter der Luft«, eine Calderon-Bearbeitung (21. August 1826),[8] rechtfertigt seine Vorliebe nicht, auch die Stich, die das Stück wieder bei ihrem Gastspiele aufnahm, konnte es nicht retten. Diese Scharte wurde glänzend ausgewetzt durch das wie überall sensationell wirkende Schauspiel »Isidor und Olga« (15. Mai 1827). Das Schicksal des Leibeigenen Isidor, der sich frei gedeucht und von seinem um der Liebe Olgas willen eifersüchtigen Bruder in die Knechtschaft zurück-

John für uns heimatlich und das traf Anschütz trefflich in der ganzen Breite der Aufgabe.« Österr. Revue 1866, Heft 2, S. 107 ff. Vgl. sein »Burgtheater« S. 203 ff.

[1] Siehe Kilian a. a. O. S. 108 ff.

[2] Bauernfeld Jahrbuch 13, 299; Sammler Nr. 21; Theaterzeitung Nr. 25; Gesellschafter Nr. 45; Anschütz 266.

[3] Sammler Nr. 21; Theaterzeitung Nr. 18 ff.; Abendzeitung Nr. 65; Morgenblatt Nr. 120; Modezeitung Nr. 20 ff.; Gesellschafter Nr. 45; Bauernfeld Jahrbuch 13, 284; Anschütz S. 250; Costenoble 2, 212; siehe den Brief Schenks an Grillparzer im Jahrbuch 1, 408 f.; Ferd. Hiller »In Wien vor 52 Jahren«, in »Nord und Süd« 12, S. 180—195.

[4] Abendzeitung 1828, Nr. 67; Modezeitung Nr. 6; Sammler Nr. 3; Gesellschafter Nr. 27. Beer schreibt am 21. Jänner 1828 an Immermann, der das Stück eine »Martergeschichte« nennt: »Sie wissen wohl schon aus den öffentlichen Blättern, daß der Paria in Wien total mißfallen hat trotz des vortrefflichen Spieles der Darsteller.« (Briefwechsel, herausgegeben von Schenk S. 25). — Es wurde nur dreimal gegeben.

[5] Sammler Nr. 37; Theaterzeitung Nr. 37; Abendzeitung Nr. 128; Morgenblatt Nr. 120; Zeitung für die Elegante Welt Nr. 88; Modezeitung Nr. 36 ff.; Gesellschafter Nr. 60; Hiller a. a. O.

[6] Vgl. Bauernfeld »Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater«, 1849 und die Charakteristik Bendiners in der »Allgemeinen Deutschen Biographie«, 27, 430—445.

[7] Grillparzer, Tagebücher 101: »Miserables Stück, gefällt dem Publikum sehr. Recht au niveau mit ihm.«

[8] Vgl. Wurzbach im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8, 116 ff. Rosenbaum: »Sehr schwulstig, grausam.« Sammler Nr. 103, Theaterzeitung Nr. 108 ff., Zeitung für Elegante Welt Nr. 242. Ein Bericht der Direktion sagt, daß die ersten drei Vorstellungen kaum so viel als sonst die erste einbrachten. Es fanden 8 Aufführungen statt.





HEINRICH ANSCHÜTZ
ALS WALLENSTEIN

Druck der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien

Photogravure R. Paulussen, Wien

gestoßen wird, der Kampf in Olga, bis sie, den Geliebten zu retten, dem Fürsten die Hand zum verhaßten Bunde reicht, die Intriguen Ossips, eines russischen Jago, der den Herrn in die wildeste Leidenschaft hineinhetzt — alles das bot rührende und erschreckende Figuren und Situationen, aber zugleich schon in seinen Voraussetzungen so viel Bedenkliches, daß man die Nachsicht der Zensur bewundert.

Die Direktion beruft sich, nachdem das Stück einmal abgelehnt worden, auf die Aufführung in Prag und die Genehmigung des Kaisers, die eine »vorher gegangene Abänderung einiger anstößiger Stellen« voraussetzte. Sedlnitzky erwidert am 22. April, daß er bei dem Verbote der Ansicht war: »daß die Bastarde überhaupt, zumal aber jene hoher Standespersonen ein in mehrfacher Beziehung anstößiger, das Sittengefühl verletzender Gegenstand der dramatischen Vorstellung seyen: ferner daß das Verhältnis des russischen Fürsten Wladimir zu seinem von einem Leibeigenen unehelich erzeugten, ihm somit als Leibeigener unterthänigen und als solcher von ihm behandelten Bruder Isidor sowie das Liebesverhältnis dieses unehelich erzeugten Leibeigenen zu der, gleichfalls im Range hochgestellten Gräfin Olga anstößig erscheine, überhaupt aber, daß in dem besagten Trauerspiele das Spiel gräßlicher und wilder Leidenschaften mit zu grellen Farben behandelt sey. Diese Motive«,[1] fährt Sedlnitzky fort, »des früheren hierortigen Censurgutachtens bestehen auch jetzt noch, ungeachtet in dem Manuscripte mehrere Stellen, welche in der Diction anstößig befunden wurden, sehr zweckmäßig abgeändert und zum Theile weggelassen worden sind. In der Voraussetzung jedoch, daß Seine Majestät bey dem in Frage stehenden Trauerspiele über die oben gerügten Bedenken hinauszugehen erachten, kann ich mich nur wiederholt darauf beziehen, daß die Censurbewilligung dem vorliegenden Manuscripte bereits beigefügt worden ist.«

In der Tat, dem Werke war nur geringer Schaden zugefügt worden, man begnügte sich mit mildernden Worten und ließ die bösen Tatsachen ruhig bestehen.[2] Die Darstellung durch die Müller, Löwe und Anschütz trug das Ihre zu einem nachhaltigen Erfolge bei, obwohl die Zeitungen über die Peinlichkeit des Werkes Klage führten.[3] Zehnmal 1827 gegeben, erhielt sich das Stück bis 1845, noch 1867 wurde ein neuer Versuch damit gemacht.

Schon das nächste Jahr bringt einen neuen Triumph: den »Nibelungenhort« (29. Dezember 1828). War auch der große Vorwurf zerzupft und in seinen unvermittelt an einander gereihten Motiven kleinlich geworden, schrumpften die Gestalten der Hünen auch auf ein Zwergenmaß zusammen, der Stoff gehörte zu jenen, die, wie Hebbel sagt, gar nicht umzubringen sind, und eine Reihe effektvoller Szenen brachte ihm volle Bühnenwirksamkeit. Arg freilich hatte die Wiener Zensur gerade hier gehaust.

Die Direktion schlägt die Aufführung für den 4. Oktober als »großartiges, glänzendes Spektakel von dem jetzt vorzüglichsten dramatischen Dichter« vor. Czernin meint, der Kaiser werde kaum daran Gefallen finden. Die Direktion erwidert, sie erlaube sich mitzuteilen, daß, »falls etwa der in dem Stücke vorkommende Gürtel Anstoß gegeben haben sollte, derselbe bereits in ein Armband verwandelt wurde, indem es für die Handlung einerlei ist, in welchem Kleidungsstücke Brunhildens der Zauber liegt«. Diese Umänderung erscheint auch durchwegs durchgeführt; viel bedeutsamer sind aber die Eingriffe im letzten Akte, wo Chriemhilde bei Raupach als rasende Megäre den Tod der Ihrigen selbst anstiftet und teilweise auch vollzieht. Die Wiener Bearbeitung, wohl von Raupach selbst vorgenommen, läßt sie plötzlich reumütig die Strafe Gott anheim stellen und Etzel wird zum Würger der Burgunden. So ist ihre Figur durchaus gemildert und sehr abgeschwächt.

Stück und Darstellung (die Müller als Chriemhild, Löwe als Siegfried, die Schröder als Brunhild Wilhelmi als Etzel, Anschütz als Hagen) fand Anerkennung, wenn auch nur bedingte,[4] die großen weiblichen Rollen hielten das Werk auf dem Repertoire fest.

Auch die heimischen Dichter finden die weitgehendste Berücksichtigung. Weder das Drama von Halirsch: »Der Morgen auf Capri« (1. September 1827),[5] noch Eberts »Bretislaw und Jutta«

---

[1] Vgl. Costenoble 2, 194.

[2] Statt »Brüder aus einer wilden Ehe« wird »unechte Brüder« gesagt, »Bastard« wird gestrichen oder durch »unehrlich« ersetzt u. dgl. mehr.

[3] Sammler Nr. 65, Theaterzeitung Nr. 63 ff., Modezeitung Nr. 63 ff., Bauernfeld Jahrbuch 13, 287: »Es ist gegenwärtig in Hinsicht des Ensembles die beste Darstellung des Hoftheaters«. Vgl. S. 327.

[4] Morgenblatt 1829, Nr. 100, Modezeitung Nr. 16 ff., Theaterzeitung Nr. 9 ff., Gesellschafter Nr. 45. Im Sammler Nr. 12 ff. und 16 beklagt Pietznigg, daß Raupach den Stoff nicht seiner Natur nach behandelt habe. »Hier ist Trilogie unabweislich.« Bauernfeld Jahrbuch 13, 297 ff. Anschütz S. 272. Hebbel, herausgegeben von R. M. Werner 4, XXIV.; 12, 19 ff., 165 ff.

[5] Siehe Holzer im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 12, 148 ff. Vgl. Sammler Nr. 111, 121, 129, Modezeitung Nr. 112, Theaterzeitung Nr. 112, Abendzeitung Nr. 270, Gesellschafter Nr. 166. Es wurde nur fünfmal gegeben. Schreyvogel hält nicht viel von dem Dichter. In einem Referate von 1828 über sein Drama »Der Heimatlose« vergleicht er es mit Vogels »Erbvertrag«, »zu dem es überhaupt ein Pendant ist, obwohl der Verfasser sich bekanntlich als Dichter sehr hoch stellt und den »Erbvertrag« mit großer Verachtung ansieht. Indessen fehlt noch sehr viel, daß sein dramatisches Gedicht an theatralischer Brauchbarkeit sich auch nur mit jenem Bühnenstücke messen könnte«.

(3. Oktober 1829)[1] versprachen Kassenerfolge. Mit ganz anderen Erwartungen ging das Theater an die neuen Werke, welche ihm Grillparzer nach längerem Schweigen bescherte.

Die erste Gruppe von Grillparzers Dramen war in sichtlichem Zusammenhange mit der Hofbühne und ihren darstellerischen Kräften geschrieben, mit seinen neuen Werken geht der Dichter, der sich langsam dem Theater entfremdet hatte, über die Bühne seiner Zeit weit hinaus und schafft Aufgaben, die von der damaligen Schauspielkunst nicht völlig gelöst werden konnten und dadurch auch vom Publikum nicht ganz begriffen wurden.

Am 24. Jänner 1828 erstattet Grillparzer den Besetzungsvorschlag seines neuen Dramas »Ein treuer Diener seines Herrn«,[2] der fast vollständig angenommen wurde und ruft allen Bedenklichkeiten zum Trotz, mit denen ihn Schreyvogel gerade damals in Harnisch bringt,[3] sein »vogue la galère« aus. Nicht nur technisch war der Dichter hier zur Meisterschaft vorgeschritten; was er auf die Szene stellte, waren Charaktere, beleuchtet in ihren Tugenden wie in ihren Fehlern, ganz verschieden von dem leeren Heroenkultus, dem gerade seine Wiener Genossen so unbedingt huldigten. In dramatischer Form gibt er neben der Tragödie der zügellosen Wollust von unerhörter Kühnheit erhabene Lehren eines Fürstenspiegels aus dem Munde eines Mannes, der eben so weit von hündischem Servilismus wie von frecher Selbstüberhebung entfernt ist. Hier ist alles Spiel, das Wort wird Helfer der Geberde, mit dem vierten Akte steigt er bis in die Höhen modernster psychologischer Theaterkünste und entwickelt in Otto von Meran ein schauspielerisches Problem, das immer wieder zur Lösung reizt, aber damals selbst von einem Löwe nicht erfaßt wurde, wie Grillparzers Entwurf einer Belehrung für diesen Künstler beweist. Heute lesen wir immer tiefer in diesem reizvollen Werke und entdecken, an der Hand scharfsinniger Ausleger, stets neue Schönheiten.[4] Seinen Zeitgenossen war das Werk, als es am 28. Februar 1828 in Szene ging, ein bedenkliches Rätsel, und der Beifall, der reichlich tönte, galt wohl mehr dem Dichter der »Ahnfrau« und der »Sappho« sowie den Darstellern, voran Anschütz (Bancban), dann Löwe (Meran), Frl. Pistor (Erny), Schröder (Königin), Heurteur (König). Die zeitgenössische Kritik stand dem Werke ziemlich ratlos gegenüber,[5] den Tadel der »Theaterwirkungen« lehnte Grillparzer in seinem Tagebuch, das auch der ersten Freude über den großen Erfolg Ausdruck gibt, energisch ab,[6] der Vorwurf des »Servilismus« wurde erst nach und nach erhoben, am stärksten von W. Menzel.[7] Schon früher hatte Grillparzer das Stück, für das ihm der Kaiser selbst bei der ersten Vorstellung seine Zufriedenheit ausgesprochen, in Gefahr gesehen, unbemerkt vom Erdboden zu verschwinden, und nur seine geschickte Verantwortung gegen Sedlnitzky rettete sein Geisteskind vor dem sicheren Tode.[8] Das Werk wurde allerdings freigegeben — aber der ganze unerhörte Handel hatte den Dichter auf das

[1] Modezeitung Nr. 128, Sammler Nr. 128, Theaterzeitung Nr. 124 ff., Gesellschafter Nr. 64, Bauernfeld Jahrbuch 13, 301. Ebert sendet am 24. September eine Reihe von Abänderungen an Schreyvogel und klagt, daß die Wiener Kritik voreingenommen zu sein scheine. Vgl. Hormayrs Äußerung über Ebert im Jahrbuch 12, 317. Es hatte 7 Aufführungen.

[2] Siehe Briefe 88; Tagebücher 189 ff.

[3] Siehe Tagebücher 71.

[4] Siehe Sauer, Gesammelte Reden und Aufsätze, S. 170 ff. O. E. Lessing im Euphorion 8, 685 ff.

[5] Rosenbaum: »Manche effektvolle, auch grelle Scenen. Die Königin, Meran, schändliche Charaktere, der Schluß nicht befriedigend.« Morgenblatt Nr. 108: »Läßt bei manchen Fehlern die Genialität nicht verkennen«. Mode-Zeitung Nr. 32—34 nennt es ein wirksames Bühnenstück, aber kein wahres Trauerspiel. Im Sammler Nr. 41 ff. äußert sich Pietznigg ungeheuer weitschweifig und spricht von »der großen dramatischen Dichter-Drey: Müllner, Raupach und Grillparzer.« Gesellschafter Nr. 66, Theaterzeitung Nr. 31 ff., Zeitung für Elegante Welt Nr. 104: »Ein neues Schauspiel wird den ersten Abend enthusiastisch beklatscht, der Verfasser gerufen, und incredibile dictu wird das nächste Mal lau aufgenommen und dann ein Gegenstand von Tadel ohne Ende. Das ist die Geschichte von Grillparzers neuester Tragödie.« Archiv für Geschichte Nr. 31 und 32 (Mailath). Vgl. Sauer a. a. O. S. 203 ff. Bauernfeld, Jahrbuch 5, 43, Anschütz 262, Feuchtersleben Werke 7, 297 f.

[6] Tagebücher 2, 70 ff. Gegen die Littrow äußert sich Grillparzer, daß das Stück nicht recht gefiel (Gespräche S. 50).

[7] Reisen durch Österreich im Sommer 1831 S. 159 ff.

[8] Über die Motive vgl. Sauer a. a. O. S. 195 ff. Werke 18, 159 ff. Der Brief Grillparzers an Sedlnitzky, Briefe 1, 91 ff. Vgl. Jahrbuch 1, 38. Tagebücher S. 68 ff. Das Gutachten Sedlnitzkys an den Kaiser (bei Sauer »Aus dem alten Österreich« S. 33 ff.) sucht das Stück gefahrloser als »Isidor und Olga« und »Wilhelm Tell« hinzustellen, das Werk gehöre an und für sich zu den »schwächsten Arbeiten« des Verfassers.

tiefste getroffen, er fühlt wieder die »unsichtbaren Ketten« an seinen Gliedern klirren und stöhnt auf, wenn er an das Los eines österreichischen Dichters denkt.

Das Publikum füllte das Theater im Jahre 1828 bei zwölf Aufführungen des Stückes, für das Grillparzer vom Burgtheater 500 Gulden erhalten hatte; doch Bauernfeld ist erbittert über die Teilnahmslosigkeit der Hörer.[1] Im Jahre 1829 fand noch eine Vorstellung statt; dann wurde plötzlich abgebrochen. Die Nachricht,[2] daß das Stück Ende 1832 wieder aufgenommen werden solle, hat sich nicht bewahrheitet.



Karl Devrient.

Über den Dichter, der sein Innerstes dem Publikum bloßlegte, siegte der Theaterpraktiker, der aus gefälligen Mitteln Altbekanntes in neuer Zurichtung auftischte. Grillparzer mußte zurücktreten, wo ein Deinhardstein die Zuhörer in stürmische Begeisterung versetzte.

Ferne sei es, ein Werk wie den »Hans Sachs« zu unterschätzen: in einfacher anspruchsloser Art in biederen Versen wird ein Liebeshandel des Nürnberger Schusters erzählt, den, obwohl der Vater des Mädchens verächtlich auf den Handwerker herabsieht und lieber einen lächerlichen Junker zum Eidam möchte, das persönliche Eingreifen des Kaisers zu gutem Ende führt. Es ist das alte bürgerliche Familienstück in hübscher Einkleidung, mit Kotzebuescher Komik, durch und durch gefällig gearbeitet, so daß selbst ein Goethe dem Werke einen rühmenden Prolog vorauszuschicken nicht unter seiner Würde fand. Nach zahlreichen mehr oder weniger mißglückten Versuchen gelang es dem Dichter, mit diesem Werke das Theater, nicht nur in Wien, sondern in ganz Deutschland zu erobern. Jede einzelne Rolle mußte dem Schauspieler willkommen sein und ließ sich ohne viel Kopfzerbrechen künstlerisch gestalten. Daß Wien mit Kräften wie Löwe, Frau Anschütz und Heurteur am 4. Oktober 1827 eine Mustervorstellung bot, ist nur selbstverständlich.[3] In den sieben ersten Vorstellungen trug das Stück 3315 Gulden; daraufhin erhöhte man dem Dichter das magere Honorar von 250 Gulden um 100 Gulden. Das Stück wurde in dem letzten Viertel des Jahres noch zehnmal gegeben, dieselbe Zahl von Aufführungen erlebte es im folgenden Jahre und blieb fortdauernd der Bühne erhalten.

So sah man mit gespanntester Aufmerksamkeit dem neuen Werke »Maximilians Brautzug« entgegen, das am 3. November 1829 die erste Aufführung erlebte. Die Enttäuschung war groß. Der Versuch, den Theuerdank dramatisch zu gestalten, war mißlungen, die Handlung löste sich in einzelne

---

[1] Jahrbuch 13, 288 am 16. September: »In und nach dem ersten herrlichen Aufzug rührte sich keine Hand. Klötze!«

[2] Grillparzer, Tagebücher 103.

[3] Sammler Nr. 127, Theaterzeitung Nr. 130, Morgenblatt Nr. 300, Modezeitung Nr. 129 ff., Bauernfeld, Jahrbuch 13, 280, Costenoble 2, 117; 321.

Episoden auf, die kleine Begabung Deinhardsteins erwies sich durchwegs als zu schwach, er kam über eine »historische Anekdotenkrämerei«, wie Bauernfeld sagt, nicht hinaus.

Die Ablehnung war eine ziemlich entschiedene, wenn auch die Kritik, der schon durch Deinhardsteins Zuteilung zur Zensurbehörde der Mund geschlossen war, sich sehr vorsichtig äußert[1]; der redendste Zeuge sind die acht Aufführungen, die es erlebte.

Noch nie war die Ernte an Trauerspielen so reich gewesen als in diesen Jahren; so konnte das Lustspiel etwas zurücktreten, zumal wo der Bedarf wieder fast ausschließlich mit Exportware gedeckt wird. »Ein neues Lustspiel — und nicht aus dem Französischen!« ruft einmal ein Kritiker erstaunt aus. Zu Castelli und Kurländer gesellt sich Hell als fleißiger Lieferant, der Konsum bleibt groß, mag auch die Presse noch so wettern.[2] Es sind zumeist Vaudevilles, die unter den Händen der deutschen Zurichter eine bedeutende Vergröberung erfahren, das nennt man dann »germanisieren«. Am besten gefallen Stücke, wie die »Heirat aus Vernunft« (17. April 1827) mit ihren moralisierenden Wendungen, die ans bürgerliche Schauspiel gemahnen, oder »Der junge Ehemann« (28. Oktober 1828), den Mailath verdeutscht hatte, wo das Publikum noch die Pikanterie verkostete, Sophie Schröder, deren Ehe mit dem liederlichen jungen Schauspieler Kunst so viel glossiert worden, hier als Gattin eines ihr an Jahren sehr nachstehenden Mannes auf der Szene zu sehen. Von deutschen Dichtern sind Töpfer mit seinen hausbackenen, etwas derben und platten, aber wieder durch den bürgerlichen Grundzug wohlgefälligen Stücken, wie »Der beste Ton« (30. Januar 1829) und Raupach zu nennen. Den letzteren hatte Schreyvogel in seiner Lustspielproduktion ermuntert.[3] »Vormund und Mündel« hatte 3. November 1827 einen schönen Erfolg[4] besonders dadurch, daß es mit den beliebten Ifflandschen Mitteln arbeitete, und Korn Gelegenheit zu einer von allen Seiten bewunderten Glanzleistung gab; aber obwohl das letztere auch bei einer Fortsetzung »Vater und Tochter« (18. September 1828)[5] der Fall war, fiel das Werk in Anwesenheit des Dichters ab, ebenso wie einige andere ähnliche Arbeiten. Im ganzen hält sich die spärliche Quantität und die minderwertige Qualität der Lustspielproduktion die Wage. Man erfreut sich wieder an älteren Stücken in vorzüglicher Darstellung, Iffland und Schröder kommen zu Ehren, sogar der »Ring« wirkt 1829 wie eine Novität und kann fünfmal rasch nach einander wiederholt werden.[6]

Fast ungehört verhallte der erste schüchterne Schritt eines unbekannten Anfängers auf den Brettern der Hofbühne, über die er bald mit Siegessicherheit wie über den Fußboden seines eigenen Heims schreiten soll. Am 5. September 1828 wurden »Die Brautwerber«, ein fünfaktiges Alexandriner-Lustspiel, ohne Nennung des Verfassers gegeben.

Es war Eduard von Bauernfeld, der damit seinen Einzug in das Burgtheater hielt.

Schon mit siebzehn Jahren hatte der Abkömmling echtesten Wiener Bürgertums Dramen und Lustspiele geschrieben. Das Theater übte einen »unbeschreiblichen Reiz« auf ihn aus, der sich noch

---

[1] Rosenbaum: »Mißfiel, besonders der erste Akt.« Bauernfeld Jahrbuch 13, 319; Sammler Nr. 138, 147; Theaterzeitung Nr. 142 ff.; Abendzeitung 1830, Nr. 30.

[2] Siehe Theaterzeitung 1827, Nr. 76 ff., Gesellschafter 1827, Nr. 77: »Scribe, Scribe und immer Scribe! Wenn dieser unermüdliche Schreiber einmal stirbt, so sperren wir wahrscheinlich gleich alle deutschen Theater, denn ich möchte wissen, was sie dann noch Neues geben könnten oder wollten!«

[3] Brief an Schreyvogel vom 9. September 1824: »Sie sagen, ich könnte brauchbare Lustspiele liefern, wenn ich es der Mühe werth fände, den jetzigen Stand unserer Bühne und das große deutsche Publikum näher kennen zu lernen. Wo ist ein Wegweiser in diesem Chaos? Wollmärkte, Bräutigame aus Mexico, Empfehlungsbriefe, Wunderschränke u. s. w. dafür halten? Beim Himmel! Wenn ich das glauben müßte, so wollte ich mich um einen Thorschreiberdienst bewerben und die Poesie abschwören!«

[4] Rosenbaum: »Erster und zweiter Akt gut, dann langweilig.« Sammler Nr. 145, Morgenzeitung Nr. 144, Zeitung für Elegante Welt 1828, Nr. 44, Bauernfeld Jahrbuch 13, 288. Raupach schreibt an Schreyvogel 2. Juli 1827: »Das Lob, das Sie dem Schauspiele »Vormund und Mündel« ertheilten, gehört leider nicht mir allein, denn der Stoff ist aus einem älteren englischen Romane entlehnt. Das Stück ist allerdings kein dramatisches Kunstwerk, aber ich bin geneigt, es für ein gutes Bühnenstück zu halten: und es thut Noth, wenigstens für Berlin, die nicht mehr ziehenden Ifflandschen und Kotzebueschen Schauspiele durch irgend etwas zu ersetzen.«

[5] Rosenbaum: »Überspannt, langweilig bis ans Ende«. Bauernfeld Jahrbuch 13, 289. Sammler Nr. 123.

[6] Bauernfeld meint (Jahrbuch 13, 306): »Ein Wunder, daß das Stück bei der jetzigen Frömmigkeit erlaubt wurde.«





verstärkte, als er mit Grillparzer in innige Verbindung trat und Wohlwollen seinen poetischen Versuchen entgegengebracht sah. Er verfolgt das Theater mit leidenschaftlichem Interesse, von dem seine Aufzeichnungen Kunde geben; er selbst versucht sich auf der Liebhaberbühne und denkt zuweilen daran, Schauspieler zu werden. 1823 trat er in Beziehungen zu Schreyvogel, dem er seine Gedichte vorlegt. Im Drama sucht er experimentierend nach einem eigenen Stil, die Ahnung einer modernen dramatischen Gestaltung geht ihm zuweilen auf. Schreyvogel ist es, der ihn von tragischen Versuchen ablenkt und dem Lustspiele zuzuführen strebt. Die »Täuschungen« nimmt er zwar an, bringt sie aber nicht zur Aufführung, dagegen kommen die später überreichten »Brautwerber«, nachdem sich Grillparzer für die Schönheit der Verse begeistert hatte, auf die Szene. Noch hatten die Verslustspiele Glück; nicht nur ältere Stückchen von Steigentesch waren wieder hervorgeholt worden, kurz nach dem Erstlingswerke Bauernfelds erschien die einaktige Kleinigkeit eines anderen österreichischen Anfängers, W. v. Marsano: »Die Helden«, ein niedliches Ding mit zwei dankbaren Mädchenrollen. Aber hier drohten fünf Akte, mit mehr als zweitausend Versen! Ein Mangel, den der Dichter nur schwer überwindet, zeigt sich schon hier: die Armut der Erfindung. Ein Mißverständnis zwischen Liebenden, das das Mädchen beinahe in die Arme eines anderen treibt, klärt sich in banalster Weise auf, eine gewisse Feinheit liegt nur in der Figur des verzichtenden edelmütigen älteren Mannes, der selbst den Werber für den begünstigten Rivalen macht. Was gegen das Stück sprach, sah Bauernfeld bei der Aufführung sofort selbst ein, nachdem er schon bei den Proben die Hoffnungen der Theaterleute nicht geteilt hatte. Ein sogenannter »succès d'estime«: das war sein eigenes Urteil, das der Zeitungen lautete schärfer, das des Publikums, das nur vier Vorstellungen besuchte, am schärfsten.[1] Das Wort Schreyvogels »Sie haben den gebildeten Leuten gefallen« tröstete ihn nur wenig.



Julie Gley.

[1] Vgl. E. Horner: Bauernfeld S. 43 ff. E. v. Komorzynski: Zum Jubiläum Bauernfelds im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 12, 43 ff. Stern: Bauernfeld S. 40. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 5, 43 ff. Werke 12, 91; 119 ff. Die Kritiken verzeichnet Glossy, Jahrbuch 5, 158 ff. Rosenbaum: »Nichts Neues. Gut gespielt. Der junge Dichter hatte viel Gönner.« Der Bericht der Direktion, die ihm 250 Gulden anweist, sagt (18. Dezember), daß das Stück »wenn auch nicht mit rauschendem, so doch mit unbestrittenem Beyfall gegeben worden, und daß man, obschon man die Handlung schwach findet, doch den feinen Dialog und den trefflichen Versbau anerkennt«.

Über Stücke und Dichter siegt, wie beim Theater immer, die Kraft einer schauspielerischen Persönlichkeit. Vom Oktober bis Dezember 1828 gastiert Ludwig Devrient auf der Bühne des Hoftheaters, nachdem er sich lange hatte bitten lassen, seinen abnehmenden künstlerischen Mitteln einen Sieg über ein unbekanntes, dem Norddeutschen kritisch gegenüberstehendes Publikum nicht mehr ganz vertrauend.

Mit dem Aufgebote aller seiner Kräfte trat er an zweiundzwanzig Abenden vor eine dicht gedrängte Schar jubelnder Zuseher, die maßlosesten Ausbrüche der Begeisterung tönten ihm nicht nur aus dem Auditorium, sondern auch aus dem Munde der Kritiker entgegen, deren einer diesem Gastspiele sogar eine selbständige Schrift weihte.[1] Es waren die elementarsten Wirkungen, die von diesem merkwürdigen künstlerischen Genius ausgingen: Ludwig Devrient ist der Schauspieler an und für sich, der in jeder Rolle ohne Rest seiner eigenen Individualität aufgeht, sie ganz als eigenartiges selbständiges Wesen wiedergibt. So erschien er als ein wahrer Proteus, der heute als Shylock erschaudern machte, morgen als Ossip in Raupachs »Isidor und Olga« Töne fand, die das an Anschütz' Stilisierung gewöhnte Publikum durch ihre herbe Natürlichkeit befremdeten,[2] am dritten Tage als »Schneider Fips« die Nadel führte und helles Gelächter hervorrief, ein Gelächter, dem allerdings eine kleine Dosis von Mitleid beigemischt war. Er erhob eine Possenfigur zur menschlichen Individualität, so wie er auch eine rührselige Jammergestalt wie den »Lorenz Kindlein« in Kotzebues »Armer Poet« in tieferschütternder kindlicher Naivetät den Zuschauern ins Herz spielte. Daß er die zur Zeit seiner Anwesenheit abgehaltene Jubelfeier des alten Koch ehrte, indem er eine kleine Rolle in Ifflands »Die deutsche Familie« übernahm und keine Gelegenheit versäumte, dem Veteranen seine Ehrfurcht zu bezeigen, wurde ihm in Wien hoch angeschrieben. Im Burgtheater führte er von bedeutenden Rollen neben den bereits genannten den Apotheker in »Hermann und Dorothea«, den Juden in Cumberlands Drama, den Posert im »Spieler«, den Coke in der »Parteiwut«, den Paroles in »List und Liebe«, den vielumstrittenen »Falstaff« und den »Geizigen« vor. Eine seiner wichtigsten Rollen, den Franz in den »Räubern« konnte er, da das Stück nicht auf dem Burgtheater gegeben wurde, nur im Theater an der Wien bringen.[3]

Die Begeisterung, die er erregte, bringt den ihm folgenden Gastdarstellern Schaden, wie dem braven Hamburger Schmidt und besonders dem ihm nahe verwandten Karl Devrient aus Dresden, der recht unliebsame Vergleiche zu hören bekommt.[4] Erst Eßlair flößt mit seiner großartig stilisierten, wenn auch erstarrten und manierierten Kunst, als sich ihm April 1830 endlich das Burgtheater öffnete, wenigstens Respekt ein.[5]

Das tragische Repertoire des Burgtheaters sollte einen schweren Schlag durch die Todeskrankheit Sophie Müllers erhalten. Schon den »Nibelungenhort« hatte sie mit Überanspannung ihrer Kräfte durchgeführt, sie legte sich bald darnach auf das Krankenlager, das sie nicht mehr verlassen sollte. Als sie der Tod am 20. Juni 1830 von ihren Leiden erlöste, trauerte ganz Wien um die unersetzliche Künstlerin, ein Anschütz widmet ihr noch in seinen Erinnerungen tiefgefühlte Worte schmerzvoller

---

1 F. Ermin (Pietznigg): »Devrient in Wien«. Wien 1829. Ein Dank Devrients in der Modezeitung, Nr. 151, Bauernfeld im Jahrbuch 13, 292 ff., Sammler 1829, Nr. 2, fällt Ermin das im ganzen gewiß richtige Urteil ,das er in der Broschüre wiederholt: »Er ist der größte jetzt lebende Charakterspieler, insofern es auf Tiefe der Psycholog.e ankommt. An rhetorischer Kraft und Reinheit fehlt es seiner Rede und darin wird er von Anschütz übertroffen. Sowie Madame Schröder in dieser Beziehung in der Mitte der beiden Künstler zu stehen scheint und beide Vorzüge vereinigt. Als Humorist ist Devrient ebenfalls groß, doch scheint mehr die negative Komik seine Stärke zu sein, insofern sie dem Reiche der Ruhe und des Phlegmas angehört.« Anschütz S. 212, 267. Sophie Müller Leben S. 185 ff

2 Vgl. die Schilderung Bauernfelds Werke 12, 170 ff.

3 Rosenbaum: »Größeres und Gräßlicheres sah man nie. Erhöhte Preise. Stühle und Orchester 3 Gulden, im Parterre wurden 10 Gulden geboten. Zum Erdrücken voll. Carl gab ihm ein Souper und bot ihm 800 Gulden für Wiederholung«. Im Burgtheater erhielt er für den Abend 150 Gulden K. M.

4 Gesellschafter 1829 Nr. 110 meint, daß beide in Unübertrefflichkeit dastehen, »jener als vollendete Wahrheit, dieser als vollendete Karikatur«.

5 Vgl. Bauernfeld, Bühne und Welt 4, 330. Modezeitung Nr. 67, Sammler Nr. 57, Morgenblatt Nr. 131.

Bewunderung.[1] Schon während ihres Siechtums war es nötig, nach Ersatz auszusehen. Man fand ihn sogar in doppelter Gestalt. Schon Ende 1828, dann wieder Dezember 1829 war Julie Gley erschienen, ein Schauspielerkind aus der Schule Ludwig Tiecks, ein neunzehnjähriges Mädchen mit regelmäßigen Gesichts-



Therese Peche.

zügen und klugen Augen, etwas herb in der Erscheinung anmutend; sie nahm sofort durch den warmen Klang ihrer Stimme und die Eindringlichkeit der Rede ein, gewisse Töne rhetorischer Leidenschaft schienen

[1] S. 272 ff. Ein Nekrolog der Birch-Pfeiffer Theaterzeitung 1830, Nr. 81. Vgl. Costenoble 1, 87. Karoline Pichler, Werke, Bd. 55, S. 22. — Als sie 1827 eine Gagenerhöhung auf 4000 Gulden forderte, rät die Direktion auf Bewilligung ein, »da bekanntlich keine junge Schauspielerin in Deutschland lebt, welche sich an Talent und Naturgaben mit ihr messen könnte, ja selbst die Stich — die gewiß noch höhere Bedingungen verlangen würde — wohl in den Augen des Kenners für die größere Künstlerin gilt, bei dem größeren Publikum aber kaum das nemliche Interesse erweckt.«

fast mehr auf eine künftige Schröder als auf eine Nachfolgerin der Müller hinzuweisen.[1] Als sie 1830 frei wurde, trat sie ins Engagement mit der »Julia«[2] (12. Oktober). Der Einfluß des Dresdener Dramaturgen macht sich in einer gewissen Manieriertheit, einem effekthaschenden Zerreissen der Sätze geltend; aber Schreyvogel hält fest an dieser neuen Erwerbung, in der er die meistversprechende Kraft des deutschen Theaters sieht, ihm sekundiert ein Kritiker, der von ihr die »vollständige Regenerierung unserer durch Zufall und Unglück erschütterten Tragödie« hofft. Fast zu gleicher Zeit kam Therese Peche an das Burgtheater. Ein enthusiastischer offener Brief A. W. Schlegels, der ihre »Julia« zu den größten Leistungen der Schauspielkunst stellte, hatte ihr den Weg auf große Bühnen frei gemacht, von Hamburg kam sie im Mai 1830 nach Wien, wo sie durch ihre Anmut, ihren weichen, rührenden Ton gerade auf das Publikum des Burgtheaters wirkte. Ihre Begabung war ebensowenig umfangreich wie ihre Stimme, und über das Fach der Sentimentalen und Naiven im engeren Sinne ist sie nie hinausgeschritten; aber in diesem bezauberte sie, auch durch eine Minauderie, die ihr gut stand.[3] Die »Eboli« und »Emilia Galotti« ließ sie bald fallen, dafür war sie ein entzückendes »Käthchen von Heilbronn« und bildete sich für das Lustspiel zur vornehmeren espritreicheren Kollegin der Karoline Müller heraus. Schon im Oktober tritt sie ihr Engagement an, außerordentlich begünstigt von Seite des obersten Leiters, während Schreyvogel sich mehr auf Seite der Gley schlägt, die wieder weniger Anwert bei dem für weibliche Reize sehr empfänglichen Grafen fand. Viele Sorge macht die Auffindung eines Ersatzes für Krüger. Weder Wilhelmi, der nur sehr ungern tragische Rollen übernahm, noch auch Costenoble, der über den trefflichen Episodisten nicht hinauskam, konnten ernstlich in Frage kommen. 1829 und 1830 erscheinen Moritz aus Prag, Heinrich Marr und Pauli aus Dresden, mit keinem kommt ein Vertrag zu Stande. Ebenso ergeht es auch mit dem bedeutendsten Antagonisten L. Devrients, Karl Seydelmann, den Wien im April und Mai 1831 bewundern durfte. Er ist der schärfste Verstand der deutschen Schauspielkunst, seine imponierende Persönlichkeit hat im jungen Laube den ersten Grund zu seiner Bühnenleidenschaft gelegt und ihm auch den obersten Grundsatz seiner Dramaturgie, die vollkommene Durchbildung des Wortes, in die Seele gepflanzt. Mit seiner realistischen, aus Kleinigkeiten zusammensetzenden Technik, seinem schrankenlosen Egoismus, der immer nur sich in Szene setzen wollte, hat er auf dem Burgtheater mehr befremdet als entzückt.[4] Ihm schadete sowie seinen Vorgängern in den tragischen Rollen die Erinnerung an L. Devrient; erst mit einem Kabinetstück schauspielerischer Filigranarbeit, dem Koch Vatel im »Ehrgeiz in der Küche«, einem Stück, über das man wegen seiner Possenhaftigkeit die Nase rümpfte, aber es fleißig besuchte, riß er Publikum und Kritik hin. Schreyvogel, von vornherein sein lebhafter Anwalt, bot alles auf, ihn an das Hoftheater zu fesseln, er wird aber von Stuttgart nicht freigegeben. Für die Schröder glaubt man wenigstens einen teilweisen Ersatz in Fräulein Lindner gefunden zu haben, die 1831 neben ihren berühmten naiven Rollen auch die einer Milford mit größtem Beifalle vorführt, aber ihre Bedingungen so hoch stellt, daß ein Abschluß unmöglich wird.

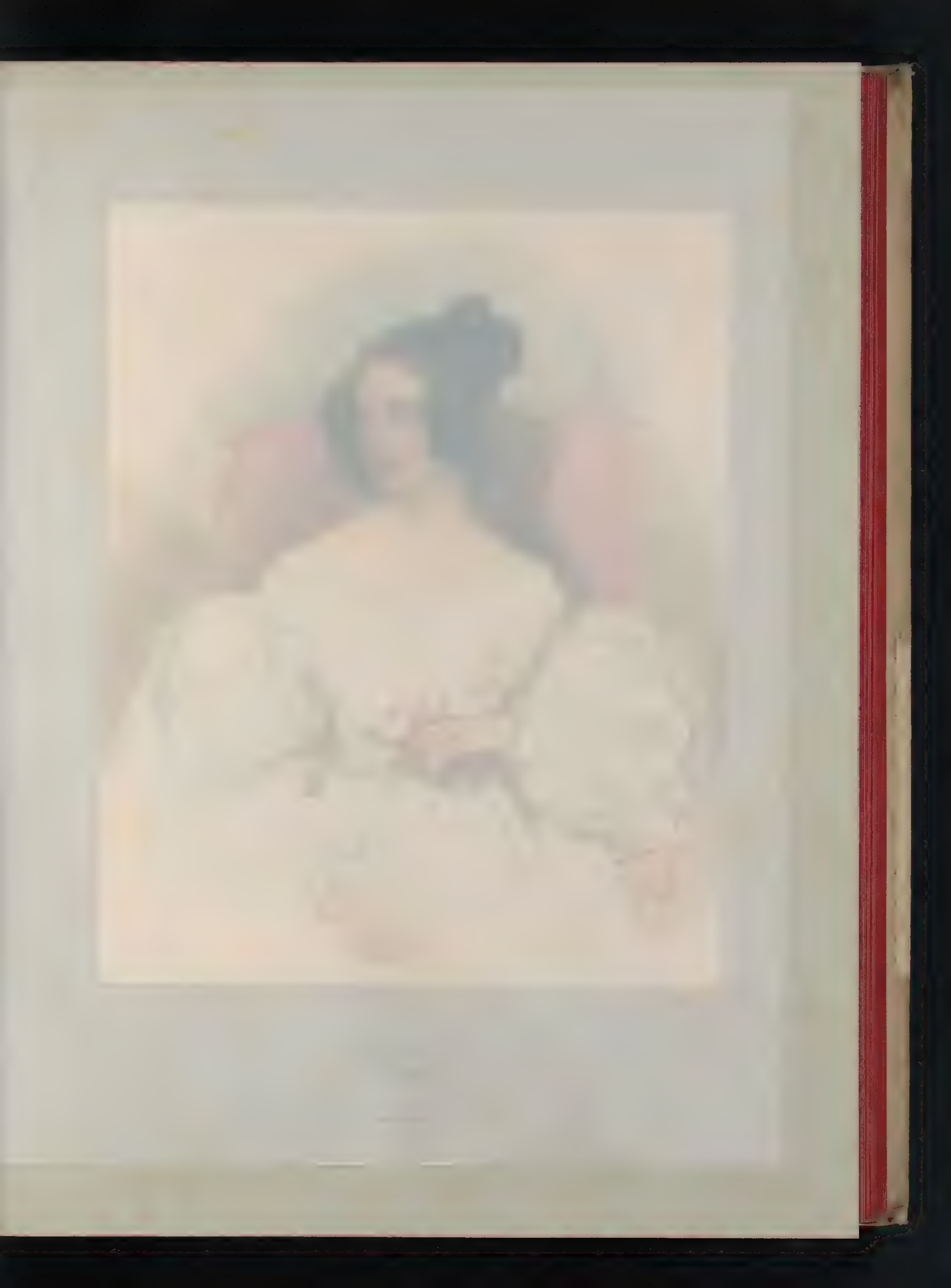
»Gäste, nichts als Gäste; alte Stücke, nichts als alte Stücke« ruft Kurländer 1831 seufzend aus. Für das Burgtheater waren wieder schwere Jahre gekommen. Krankenstand der Mitglieder vereitelt 1829 die Bildung des Spielplanes durch viele Monate, der Abgang der Schröder zugleich mit der Krankheit der Müller legt im folgenden Jahre das tragische Repertoire völlig brach. Im November 1830 erstattet Schreyvogel den folgenden Bericht:

[1] S. Anschütz 273 ff.; Bauernfeld Jahrbuch 13, 296 f; 320; Sammler 1829, Nr. 6.

[2] Bauernfeld (sehr abfällig) Bühne und Welt 4, 382 ff. Costenoble 2, 28 f.; 34. Modezeitung Nr. 132. Theaterzeitung Nr. 128. Sammler Nr. 132.

[3] Mode-Ztg. Nr. 133; Costenoble 2, 6; 9; 46 u. 5. Bauernfeld Bühne und Welt 4, 330 ff.; Theaterzeitung Nr. 73; Sammler Nr. 70, 132; Pietznigg: Mitteilungen aus Wien, Jg. 1833, Hft 1, S. 30. Der Brief Schlegels in der Theaterzeitung 1839, Nr. 208.

[4] Costenoble 2, 53 ff.; 82; Modezeitung Nr. 47 ff.; Theaterzeitung Nr. 49 ff.; Sammler Nr. 53; Gesellschafter Nr. 104. Eine ausgezeichnete Charakteristik gibt P. Schlenther in der Allg. Deutschen Biographie 34, 86—92; vgl. Laube, Charakteristiken S. 324, Bauernfeld Werke 12, 178.





THERESE PECHE

K K HOFSCHAUSPIELERIN

FACSIMILE-REPRODUCTION NACH EINEM AQUARELL VON I KRIEHUBER



Karl Seydelmann.

»Der aktive Personalstand des Hofschauspiels ist in den letzten Jahren durch den Tod des trefflichen Komikers Krüger, die sträfliche Entweichung der Schröder, das Ableben der Sophie Müller und die zunehmende Unbrauchbarkeit Kochs, sowie sieben älterer Mitglieder so bedeutend verändert worden, daß das Bedürfnis einer Regeneration der Hofschauspielergesellschaft allgemein fühlbar geworden ist. Für die jüngeren Fächer ist durch das Engagement der Karoline Müller, des Herzfeld und ganz neuerlich der Gley und Peche nach Möglichkeit gesorgt worden, sowie die Verwendung des Wilhelmi, Anschütz und Heurteur in Kochischen und Krügerischen Rollen Hoffnung gibt, diese beyden Veteranen der Kunst nach und nach zu ersetzen. Dagegen sind die Fächer einer ersten tragischen Mutter, eines ersten Intriguants im Lust- und Trauerspiele, einer Schauspielerin für ältere Anstands- und Charakterrollen in der höheren Komödie und eines eigentlichen Komikers (indem Wothe dieses Fach bey seiner Einseitigkeit nur sehr dürftig ausfüllt) bey dem Hoftheater gegenwärtig beynahe gar nicht oder nur unvollkommen besetzt. Das Engagement von vier Individuen ersten Ranges würde — wenn es überhaupt solche für die benannten Fächer in Deutschland gäbe — 15 bis 16.000 fl. C. M. jährlich kosten.« Nur durch Pensionierungen und Entlassungen ist da Hilfe zu schaffen, er macht einige Schauspieler, wie Reil, Koch, Frau Korn namhaft, die auch tatsächlich außer Dienst gesetzt werden.

Der gefährliche Zustand bleibt auch der Außenwelt nicht verborgen.

Das Morgenblatt 1830, Nr. 75 ff. schreibt: »Überhaupt scheint unsere Bühne in diesem Augenblicke auf einem gefährlichen Wendepunkte zu stehen und es wird alle Sachkenntnis unseres ausgezeichneten Dramaturgen und aller guter Wille und Mitwirkung der Direktion dazu gehören, das Schiff durch diese Klippen zu steuern. Viele unserer bedeutendsten Künstler sind durch Alter, Krankheit, Tod oder sonstige Verhältnisse von uns geschieden, die meisten von ihnen sind nicht ersetzt, und manche wohl auch nicht zu ersetzen. Vorzüglich ist das Fach der Alten, einst die Hauptstütze so trefflicher Lustspiele, durch Krügers und Rügers Tod und Kochs abnehmende Kräfte als verwaist zu betrachten. Herr Wilhelmi und Herr Costenoble mußten auf diese Plätze rücken, die sie wohl in Ehren behaupten, aber doch keineswegs so ausfüllen können, daß nicht noch immer eine Lücke wäre . . . Unter diesen Umständen muß man wohl zugestehen, daß der dermalige Zustand unserer Bühne allerdings einen nahen Fall von ihrer Höhe befürchten lasse, und zwar in eben dem Kreise von Vorstellungen, der sonst den vollendetsten und gediegensten Teil ihrer Leistungen ausmachte, nämlich der Konversationsstücke in ausgedehnter und höherer Bedeutung. Die Direktion unseres Hoftheaters war bisher die einzige, die den Verstand gehabt hat, einzusehen, daß das Konversationsstück die Basis und das Korrektiv für jede andere Darstellung und überhaupt für jede Theaterunternehmung abgeben muß. Die Vortrefflichkeit der Darstellung hat die etwas prosaische Gattung bürgerlicher Dramen zu wahrem poetischen Genusse veredelt und so konnte es geschehen, daß Ifflandsche, Kotzebuesche, Schrödersche Stücke, die an anderen Orten schon lange von den Brettern verschwunden sind, hier gedrückt volle Häuser machen. Jetzt schien ein einseitiges Streben, die jüngeren Darsteller auf Kosten der älteren Fächer vollständig zu erhalten, Platz zu finden. Es genügt keineswegs, die älteren Fächer nur mit alt gewordenen Individuen auszuflicken, und hierin liegt meines Bedünkens ein Mißgriff unserer Theaterverwaltung, der gefährlich zu werden droht und schon jetzt für jeden fühlbar wird, der mehr Urteil zur Sache bringt als der größte Teil der Beschauer, der erst dann etwas merkt, wenn kaum mehr zu helfen ist.«[1]

Aber auch im inneren Betriebe des Theaters waren Veränderungen vor sich gegangen, welche sich für Schreyvogel und damit auch für das Institut folgenschwer erweisen sollten. Im April 1829 hatte Mosel seinen Posten verlassen, im Mai wurde das Hoftheater dem Oberstkämmereramte unmittelbar unterstellt, als Mittelsperson erschien der Hoftheatersekretär. So traten Schreyvogel und Czernin in unmittelbare Beziehungen — keinem von beiden sollte daraus ein Vorteil erwachsen; fühlte der eine sich als Herr und glaubte beim Theater mit despotischen Dekreten regieren zu dürfen, so hatte der andere ein starkes Bewußtsein seiner künstlerischen Leistungen und behandelte die Willens-

[1] Dagegen polemisiert die Abendzeitung Nr. 141. Äußerungen von Zedlitz bei Costenoble 2, 11 ff.

äußerungen des Grafen mit ostentativer Verachtung. Schreyvogel war mit den Jahren durchaus nicht milder geworden, seine zunehmende Kränklichkeit machte ihn noch moroser und leidenschaftlicher als früher. Noch fand er viele Anerkennung seines Wirkens: 1827 erhält er eine Personalzulage von 400 Gulden, 1830 eine Extraremuneration von 300 Gulden, auch der Titel eines Dramaturgen scheint ihm zu der Zeit verliehen worden zu sein.[1] Seine Bearbeitungen, seine Tätigkeit bei den Proben wird in Berichten rühmend hervorgehoben. Doch schon beim vierzigjährigen Jubiläum der Weißenthurn (November 1829) gibt Czernin ihr ein Diner, zu dem er die Regie, in die nach Krügers Tode Anschütz getreten war, einlädt, aber Schreyvogel nicht. »Welche Kränkung für ihn!« schreibt Rosenbaum in sein Tagebuch.

Auch die künstlerischen Anschauungen des Chefs und des Untergebenen stehen im schroffsten Gegensatz. Die Dramen Schillers und Shakespeares, für deren Erhaltung Schreyvogel seine besten Kräfte einsetzt,[2] möchte der Graf am liebsten verbannen, die Rivalität zwischen der Gley und der Peche wird genährt durch die Gunst Schreyvogels für die erstere, die Vorliebe Czernins für die letztere. Nur schwer gelingt es Schreyvogel, die Gley festzuhalten, trotz ihrer Triumphe in den höchsten tragischen Aufgaben, während Czernin den vergeblichen Versuch macht, ihr das Hoftheater durch kleinliche Intriguen und ein Gastspiel der schönen Hagn aus München, deren Erscheinung freilich ihre anmutige Kunst ins beste Licht setzte, zu verleiden. Der unnachgiebige Schreyvogel verletzt in dem Streben, nur der Sache der Kunst zu dienen, nicht nur die Obrigkeit und die einzelnen Schauspieler, er verweigert auch unklugerweise gelegentlich harmlose Wünsche allerhöchster Persönlichkeiten, so daß Czernin manche Handhabe im Auftreten gegen ihn gewinnt. Wäre das Theater glänzend gegangen, so hätte er eine starke Stütze in dem Hinweise auf seine Tätigkeit gehabt. Aber 1831 zieht die Cholera in Wien ein und lähmt jeden Theaterbetrieb. Es gibt Tageseinnahmen von 20 bis 30 Gulden, so daß man neue Ersparungspläne entwirft, bei denen man bei dem — Honorar für die Dichter anfangen will. Nicht nur für die administrativen Reformen, sondern auch, weil Czernin sich Mühe gegeben zu haben scheint, persönlichen Zusammenstößen mit Schreyvogel auszuweichen, wurde im September 1831 ein neuer Vizedirektor in Person des Hoftheatersekretärs Freiherrn von Forstern ernannt,[3] der nun statt des Grafen den Vorsitz in den wöchentlichen Theaterkonferenzen übernahm. Eine Rolle zu spielen, war dem, wie es scheint, strebsamen und ehrgeizigen jungen Manne nicht vergönnt, und 1833 entledigt sich Czernin seiner ebenso rasch wie einst Dietrichsteins und Mosels.

Die leeren Häuser, die Angst vor der Krankheit, die Zwistigkeiten in der Leitung, das alles wirkt auf die Schauspieler zurück, sie werden mißmutig, und dann klagen wieder die Zuseher über Lauheit in der Darstellung. Und wie früher Czernin sich alle Erfolge zugeschrieben, so wird jetzt wieder Schreyvogel für die ungünstigen Resultate verantwortlich gemacht.

Quantitativ wird in den letzten drei Jahren der Schreyvogelschen Leitung die Ausbeute an Trauerspielen eine geringe. Sowohl um die neuen Mitglieder einzuspielen, als aus Mangel an Novitäten nimmt man mehrfach ältere Werke auf, die Gley darf eine Sappho und Lady Macbeth mit

---

[1] So sagt wenigstens Wlassack (Chronik, S. 172); in den Akten legt ihm nur das Pensionierungsdekret den Titel bei.

[2] Mit Befriedigung kann Schreyvogel, als er 1829 seine Aufsätze aus dem »Sonntagsblatt« in die Ausgabe seiner Werke aufnahm, zu den Klagen über die Vernachlässigung des klassischen Repertoires hinzufügen: »Man vergesse nicht, daß hier von dem Zustande der Wiener Hoftheater die Rede ist. Seither, besonders in den letzten vier bis fünf Jahren scheint die Verwaltung der Hoftheater zur Überzeugung gelangt zu sein, daß ältere klassische Werke die Grundlage des Repertoires einer Schaubühne ausmachen müssen, welche Bestand haben und des Namens einer Kunstanstalt werth sein soll.«

[3] Czernin schreibt am 12. September: »Ich habe schon seit geraumer Zeit mit lebhaftem Mißfallen wahrgenommen, daß meinen Aufträgen in Angelegenheiten des Hofburgtheaters nur äußerst mangelhaft entsprochen oder denselben entgegengearbeitet wird. ... Da es unter meiner Würde ist, solche Vernachlässigungen meiner Anordnungen noch länger zu dulden, ohne diese nach Verdienst zu ahnden, dem Fortbestehen solcher Anordnungen aber, besonders in dem gegenwärtigen Zeitpunkte, wo die Hilfsquellen des Staates die höchste Schonung bedürfen, umso kräftiger entgegengewirkt werden muß, so hat mir Seine Majestät bereits zu gestatten geruht, die Leitung des k. k. Hofburgtheaters einem Vizedirektor zu übertragen «

außerordentlichem Erfolg nach Sophie Schröder wagen, die Peche ist eine liebliche, etwas farblose Melitta und Leonore im Tasso, im »Taubstummen« tritt an ihrer Seite Anschütz das Erbe Kochs mit bestem Gelingen an. Der »Correggio« erscheint 1831 mit dem richtigen Schluß. Von Werken der Klassiker wurde der »Götz von Berlichingen« in einer Bearbeitung Schreyvogels am 11. März 1830 dem Burgtheater einverleibt.

Zugrundegelegt wurde, wie die Studie Kilians[1] zeigt, die Ausgabe von 1773, unabhängig von des Dichters eigener Bühnenbearbeitung, die auf anderen Bühnen schon längst im Gebrauche war. Das Stück ist in sechs Akte geteilt. Im Texte hat die Zensur, wie man bei Kilian genauer nachlesen mag, zunächst alles, was sich auf Geistlichkeit bezog, gestrichen: aus dem Bischof von Bamberg wurde ein Landgraf von Franken, Bruder Martin erscheint zum Klausner degradiert, dem nur wenige Worte zu sagen vergönnt ist. Ebenso fehlen die Ausfälle gegen Fürsten und Hofleben, auch die Erwähnungen des Kaisers werden für unziemlich gehalten, ebenso sein Erscheinen, das ganz beseitigt ist, das Hoch auf die Freiheit macht einem Hoch auf »Deutsche Treu' und Freiheit« Platz. Jedenfalls hat sich der Bearbeiter bemüht, alle wesentlichen Teile seines Originals vorzuführen, von größeren Szenen vermißt man mit Bedauern nur die Auftritte im Zigeunerlager und die letzte Adelheid-Szene im Schlafgemach. Gerade die Szenen, die Goethes Bearbeitung so ungerechterweise wegfallen ließ, die Bamberger-Szenen des zweiten Aktes, die Weislingens Übergang zu Adelheid vorführen, hat Schreyvogel treu bewahrt. Er muß größere Szenenkomplexe herstellen, so daß die 50 Verwandlungen auf 17 reduziert sind, doch gelingt ihm dies ohne wesentliche eigene Zutaten, er verwendet meist Goethes Worte. An und für sich eine höchst gelungene Arbeit, werden in ihr auch die großen Fortschritte, die Schreyvogel als Bühnentechniker gemacht hatte, deutlich sichtbar.

Der Aufführung, die zum Besten der Überschwemmten stattfand, ging ein Prolog Schreyvogels voran, der »nicht ohne Scheu« dieses »Zeitgemälde kolossaler Art« »dem engen Raum der Bühne« überliefert.

Die Aufführung mit Anschütz als Götz, der Pistor als Marie, Löwe als Weislingen, Karoline Müller als Adelheid, Korn als Sickingen, Fichtner als Franz, Wilhelmi als Metzler und — ein nachahmungswürdiger Vorgang! — einem Herrn Swoboda als Georg, fand viele Bewunderer;[2] daß die Müller, die Anschütz sehr bezeichnend eine »Sirene« nennt, der Tragik der Rolle nicht gewachsen war, fällt leicht zu glauben; aber nachhaltig war der Erfolg nicht. Schon 1833 verschwindet das Werk nach fünf Vorstellungen.

Dieses Stück, dessen erste Vorstellung über 4000 Gulden trug, war ursprünglich zur Einnahme der Regisseure bestimmt gewesen. Zum Ersatze lieferte nun die Direktion ihnen den neuesten Raupach aus. Am 30. März 1830 zogen zum ersten Male die Geister von »Müller und sein Kind« über den Kirchhof. Es ist das erste eigentlich volkstümliche Drama im Burgtheater; was Schreyvogel in seinem Prolog sagte: »Nur Mißverstand kann seinen Eindruck schwächen, Dem unbefangnen Sinn muß es gefallen« hat sich bewahrheitet. Bei aller Sentimentalität, bei allem künstlichen Apparat des Grausens steckt, wie neuerdings wieder öfter erkannt wurde, ein echter, unverwüstlicher Kern in dem Werke, das ein Theaterstück von ungewöhnlicher Wirkung bis heute geblieben ist. Es hätte nicht Schauspieler wie Wilhelmi, Löwe, Costenoble und die junge Koberwein, die sich kurz vorher mit ihrem Kollegen Fichtner vermählt hatte, gebraucht, um einen Erfolg zu erzielen,[3] den

Anschütz als Götz v. Berlichingen.

[1] Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen (Theatergeschichtliche Forschungen, Heft 2, S. 65 ff.).

[2] Siehe Anschütz, S. 282, Modezeitung Nr. 43, Sammler Nr. 41, Bauernfeld, Bühne und Welt, 4, S. 329; Zeitung für Elegante Welt Nr. 127, Theaterzeitung Nr. 37 ff. (Halirsch), Morgenblatt Nr. 101. Feuchtersleben schreibt ein ziemlich boshaftes Epigramm (Werke 1, 145).

[3] Siehe Anschütz, S. 203; Modezeitung Nr. 31 (Prolog) 52; Bauernfeld, Bühne und Welt 4, 329 ff.; Theaterzeitung Nr. 43; Sammler Nr. 46 ff. (sehr abfällig); Modezeitung Nr. 101; Abendzeitung Nr. 142.

äußerungen des Grafen mit ostentativer Verachtung. Schreyvogel war mit den Jahren durchaus nicht milder geworden, seine zunehmende Kränklichkeit machte ihn noch moroser und leidenschaftlicher als früher. Noch fand er viele Anerkennung seines Wirkens: 1827 erhält er eine Personalzulage von 400 Gulden, 1830 eine Extraremuneration von 300 Gulden, auch der Titel eines Dramaturgen scheint ihm zu der Zeit verliehen worden zu sein.[1] Seine Bearbeitungen, seine Tätigkeit bei den Proben wird in Berichten rühmend hervorgehoben. Doch schon beim vierzigjährigen Jubiläum der Weißenthurn (November 1829) gibt Czernin ihr ein Diner, zu dem er die Regie, in die nach Krügers Tode Anschütz getreten war, einlädt, aber Schreyvogel nicht. »Welche Kränkung für ihn!« schreibt Rosenbaum in sein Tagebuch.

Auch die künstlerischen Anschauungen des Chefs und des Untergebenen stehen im schroffsten Gegensatz. Die Dramen Schillers und Shakespeares, für deren Erhaltung Schreyvogel seine besten Kräfte einsetzt,[2] möchte der Graf am liebsten verbannen, die Rivalität zwischen der Gley und der Peche wird genährt durch die Gunst Schreyvogels für die erstere, die Vorliebe Czernins für die letztere. Nur schwer gelingt es Schreyvogel, die Gley festzuhalten, trotz ihrer Triumphe in den höchsten tragischen Aufgaben, während Czernin den vergeblichen Versuch macht, ihr das Hoftheater durch kleinliche Intriguen und ein Gastspiel der schönen Hagn aus München, deren Erscheinung freilich ihre anmutige Kunst ins beste Licht setzte, zu verleiden. Der unnachgiebige Schreyvogel verletzt in dem Streben, nur der Sache der Kunst zu dienen, nicht nur die Obrigkeit und die einzelnen Schauspieler, er verweigert auch unklugerweise gelegentlich harmlose Wünsche allerhöchster Persönlichkeiten, so daß Czernin manche Handhabe im Auftreten gegen ihn gewinnt. Wäre das Theater glänzend gegangen, so hätte er eine starke Stütze in dem Hinweise auf seine Tätigkeit gehabt. Aber 1831 zieht die Cholera in Wien ein und lähmt jeden Theaterbetrieb. Es gibt Tageseinnahmen von 20 bis 30 Gulden, so daß man neue Ersparungspläne entwirft, bei denen man bei dem — Honorar für die Dichter anfangen will. Nicht nur für die administrativen Reformen, sondern auch, weil Czernin sich Mühe gegeben zu haben scheint, persönlichen Zusammenstößen mit Schreyvogel auszuweichen, wurde im September 1831 ein neuer Vizedirektor in Person des Hoftheatersekretärs Freiherrn von Forstern ernannt,[3] der nun statt des Grafen den Vorsitz in den wöchentlichen Theaterkonferenzen übernahm. Eine Rolle zu spielen, war dem, wie es scheint, strebsamen und ehrgeizigen jungen Manne nicht vergönnt, und 1833 entledigt sich Czernin seiner ebenso rasch wie einst Dietrichsteins und Mosels.

Die leeren Häuser, die Angst vor der Krankheit, die Zwistigkeiten in der Leitung, das alles wirkt auf die Schauspieler zurück, sie werden mißmutig, und dann klagen wieder die Zuseher über Lauheit in der Darstellung. Und wie früher Czernin sich alle Erfolge zugeschrieben, so wird jetzt wieder Schreyvogel für die ungünstigen Resultate verantwortlich gemacht.

Quantitativ wird in den letzten drei Jahren der Schreyvogelschen Leitung die Ausbeute an Trauerspielen eine geringe. Sowohl um die neuen Mitglieder einzuspielen, als aus Mangel an Novitäten nimmt man mehrfach ältere Werke auf, die Gley darf eine Sappho und Lady Macbeth mit

---

[1] So sagt wenigstens Wlassack (Chronik, S. 172); in den Akten legt ihm nur das Pensionierungsdekret den Titel bei.

[2] Mit Befriedigung kann Schreyvogel, als er 1829 seine Aufsätze aus dem »Sonntagsblatt« in die Ausgabe seiner Werke aufnahm, zu den Klagen über die Vernachlässigung des klassischen Repertoires hinzufügen: »Man vergesse nicht, daß hier von dem Zustande der Wiener Hoftheater die Rede ist. Seither, besonders in den letzten vier bis fünf Jahren scheint die Verwaltung der Hoftheater zur Überzeugung gelangt zu sein, daß ältere klassische Werke die Grundlage des Repertoires einer Schaubühne ausmachen müssen, welche Bestand haben und des Namens einer Kunstanstalt werth sein soll.«

[3] Czernin schreibt am 12. September: »Ich habe schon seit geraumer Zeit mit lebhaftem Mißfallen wahrgenommen, daß meinen Aufträgen in Angelegenheiten des Hofburgtheaters nur äußerst mangelhaft entsprochen oder denselben entgegengearbeitet wird. ... Da es unter meiner Würde ist, solche Vernachlässigungen meiner Anordnungen noch länger zu dulden, ohne diese nach Verdienst zu ahnden, dem Fortbestehen solcher Anordnungen aber, besonders in dem gegenwärtigen Zeitpunkte, wo die Hilfsquellen des Staates die höchste Schonung bedürfen, umso kräftiger entgegengewirkt werden muß, so hat mir Seine Majestät bereits zu gestatten geruht, die Leitung des k. k. Hofburgtheaters einem Vizedirektor zu übertragen.«

außerordentlichem Erfolg nach Sophie Schröder wagen, die Peche ist eine liebliche, etwas farblose Melitta und Leonore im Tasso, im »Taubstummen« tritt an ihrer Seite Anschütz das Erbe Kochs mit bestem Gelingen an. Der »Correggio« erscheint 1831 mit dem richtigen Schluß. Von Werken der Klassiker wurde der »Götz von Berlichingen« in einer Bearbeitung Schreyvogels am 11. März 1830 dem Burgtheater einverleibt.

Zugrundegelegt wurde, wie die Studie Kilians[1] zeigt, die Ausgabe von 1773, unabhängig von des Dichters eigener Bühnenbearbeitung, die auf anderen Bühnen schon längst im Gebrauche war. Das Stück ist in sechs Akte geteilt. Im Texte hat die Zensur, wie man bei Kilian genauer nachlesen mag, zunächst alles, was sich auf Geistlichkeit bezog, gestrichen: aus dem Bischof von Bamberg wurde ein Landgraf von Franken, Bruder Martin erscheint zum Klausner degradiert, dem nur wenige Worte zu sagen vergönnt ist. Ebenso fehlen die Ausfälle gegen Fürsten und Hofleben, auch die Erwähnungen des Kaisers werden für unziemlich gehalten, ebenso sein Erscheinen, das ganz beseitigt ist, das Hoch auf die Freiheit macht einem Hoch auf »Deutsche Treu' und Freiheit« Platz. Jedenfalls hat sich der Bearbeiter bemüht, alle wesentlichen Teile seines Originals vorzuführen, von größeren Szenen vermißt man mit Bedauern nur die Auftritte im Zigeunerlager und die letzte Adelheid-Szene im Schlafgemach. Gerade die Szenen, die Goethes Bearbeitung so ungerechterweise wegfallen ließ, die Bamberger-Szenen des zweiten Aktes, die Weislingens Übergang zu Adelheid vorführen, hat Schreyvogel treu bewahrt. Er muß größere Szenenkomplexe herstellen, so daß die 50 Verwandlungen auf 17 reduziert sind, doch gelingt ihm dies ohne wesentliche eigene Zutaten, er verwendet meist Goethes Worte. An und für sich eine höchst gelungene Arbeit, werden in ihr auch die großen Fortschritte, die Schreyvogel als Bühnentechniker gemacht hatte, deutlich sichtbar.

Der Aufführung, die zum Besten der Überschwemmten stattfand, ging ein Prolog Schreyvogels voran, der »nicht ohne Scheu« dieses »Zeitgemälde kolossaler Art« »dem engen Raum der Bühne« überliefert.

Die Aufführung mit Anschütz als Götz, der Pistor als Marie, Löwe als Weislingen, Karoline Müller als Adelheid, Korn als Sickingen, Fichtner als Franz, Wilhelmi als Metzler und — ein nachahmungswürdiger Vorgang! — einem Herrn Swoboda als Georg, fand viele Bewunderer;[2] daß die Müller, die Anschütz sehr bezeichnend eine »Sirene« nennt, der Tragik der Rolle nicht gewachsen war, fällt leicht zu glauben; aber nachhaltig war der Erfolg nicht. Schon 1833 verschwindet das Werk nach fünf Vorstellungen.

Dieses Stück, dessen erste Vorstellung über 4000 Gulden trug, war ursprünglich zur Einnahme der Regisseure bestimmt gewesen. Zum Ersatze lieferte nun die Direktion ihnen den neuesten Raupach aus. Am 30. März 1830 zogen zum ersten Male die Geister von »Müller und sein Kind« über den Kirchhof. Es ist das erste eigentlich volkstümliche Drama im Burgtheater; was Schreyvogel in seinem Prolog sagte: »Nur Mißverstand kann seinen Eindruck schwächen, Dem unbefangnen Sinn muß es gefallen« hat sich bewahrheitet. Bei aller Sentimentalität, bei allem künstlichen Apparat des Grausens steckt, wie neuerdings wieder öfter erkannt wurde, ein echter, unverwüstlicher Kern in dem Werke, das ein Theaterstück von ungewöhnlicher Wirkung bis heute geblieben ist. Es hätte nicht Schauspieler wie Wilhelmi, Löwe, Costenoble und die junge Koberwein, die sich kurz vorher mit ihrem Kollegen Fichtner vermählt hatte, gebraucht, um einen Erfolg zu erzielen,[3] den



Anschütz als Götz v. Berlichingen.

[1] Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen (Theatergeschichtliche Forschungen, Heft 2, S. 65ff.).

[2] Siehe Anschütz, S. 282, Modezeitung Nr. 43, Sammler Nr. 41, Bauernfeld, Bühne und Welt, 4, S. 329; Zeitung für Elegante Welt Nr. 127, Theaterzeitung Nr. 37ff. (Halirsch), Morgenblatt Nr. 101. Feuchtersleben schreibt ein ziemlich boshaftes Epigramm (Werke 1, 145).

[3] Siehe Anschütz, S. 203; Modezeitung Nr. 31 (Prolog) 52; Bauernfeld, Bühne und Welt 4, 329ff.; Theaterzeitung Nr. 43; Sammler Nr. 46ff. (sehr abfällig); Modezeitung Nr. 101; Abendzeitung Nr. 142.

nur die leicht begreifliche Befremdung beeinträchtigte. Es ging 1830 elfmal in Szene und erhielt sich fortdauernd, unter Laube noch durch den glücklichen Gedanken, es zum Allerseelentagsstück zu machen, befestigt. Wenig Anklang fand ein anderes Werk Raupachs: seine »Genovefa«, unter dem Titel »Schuld und Buße« gegeben, in den Namen der Personen und den religiösen Wendungen von der Zensur arg mitgenommen, mißfiel geradezu am 29. Oktober 1830, trotz Löwe und der Gley, die hier statt Golo und Genovefa, Boso und Magelone hießen.[1] Die zweite Vorstellung, bei der man den getadelten letzten Akt änderte, fand zwar mehr Anklang, doch bringt es das Werk nur auf sieben Aufführungen. Besser erging es dem »König Enzio« (24. Jänner 1832), dem schon die Zensur große Schwierigkeiten vor der Zulassung in den Weg legte,[2] um schließlich den Text in wahrhaft erbarmungswürdiger Weise zu verstümmeln.[3] Aber was übrig geblieben war, gefiel den Leuten, die den Lärm für Kraft und das große Wort für Poesie nahmen.[4] 15 Aufführungen, darunter 13 im ersten Jahre, waren außerordentlich besucht, dann ließ der Zuspruch nach, aber das Stück erhielt sich bis 1843. So steht der Tragiker Raupach an der Spitze, während Versuche mit ernsten Stücken einst so berühmter Theaterdichter wie Kotzebue (»Verschwörung auf Kamtschatka«) und Houwald (»Die Seeräuber«) nur beweisen, wie wenig sie mehr dem Publikum zu sagen haben.

Daß in diesen Tagen einer der herrlichsten Edelsteine im Schatze der deutschen Literatur dem Burgtheater geschenkt wurde, haben die Zeitgenossen nicht genügend gewürdigt. Schon 1829 hatte Grillparzer »Des Meeres und der Liebe Wellen« der Direktion überreicht; wie Bauernfeld erzählt, stellte sich Czernin dagegen, wohl schon deshalb, weil Schreyvogel sich für das Stück einsetzte. Daß man auch nach der Annahme mit der Aufführung zögerte, mag teilweise der Mangel einer Darstellerin verursacht haben. Mit Julie Gley ging das Werk am 5. April 1831 in Szene — ohne Erfolg. Die innigste Tragödie der Liebe, die je in deutscher Sprache geschrieben wurde, mit ihrer hinreißenden Steigerung des dritten, dem kühnen Wagnisse eines psychischen Problems im vierten Akte, der für das Drama den ersten gewaltigen Schritt zum modernen Bühnenwerke bedeutet, das Meisterstück des Dichters in schlichter Einfachheit und Harmonie — daß dies versagte, kann nicht nur an den Zuschauern gelegen haben. Wieder zeigt sich, daß Grillparzer über die Schauspielkunst seiner Zeit hinausgegangen war. Was der Gley fehlte, war, wie Laube sagt, die »sinnige Hingabe an die Sinnenwelt«; damit war der vierte Akt, ja das Stück geliefert. Schon die Darstellung hat dem hypochondrischen Dichter die Zweifel, die er an der Lösung seiner schwierigen Aufgabe hatte, bestätigt. Wie mußte erst die Kritik auf ihn wirken, wo selbst ein Freund wie Feuchtersleben fast entschuldigend die lyrischen Schönheiten hervorhebt und den Eindruck des Tragischen in der bloß sinnlichen Leidenschaft

---

[1] Siehe Bauernfeld, Bühne und Welt 4, 333; Zeitung für Elegante Welt Nr. 232; Theaterzeitung Nr. 133; Sammler Nr. 138; Costenoble S. 30 ff.

[2] Ein Gutachten Schreyvogels nennt es ein vorzügliches Werk, das aber durch die große Zahl der Nebenpersonen schwer zu besetzen ist. — Am 12. Oktober 1831 ersucht Czernin auf das dringendste, das Stück freizugeben, da »die triftigen Gründe, welche zu Anfang dieses Jahres der Aufführung des König Enzio rücksichtlich des Ortes der Handlung entgegenstanden, dermalen nicht mehr bestehen«. Sedlnitzky erwidert am 21. Dezember, daß er, da die Gründe der Weigerung »größtenteils dem Felde der Politik« angehörten, nochmals mit Metternich konferiert habe, und eröffnet: »Das Trauerspiel König Enzio ist in der Gestalt, wie solches der hierortigen Zensur nun zum zweitenmal vorliegt, in Bezug auf darin geschilderte Verhältnisse des Papstes und der deutschen Kaiser zu Italien weder in kirchlicher noch in politischer Beziehung geeignet, auf der Bühne eines katholischen Landes, am allerwenigsten auf jener des k. k. Hofburgtheaters zugelassen zu werden, welche, da in diesem Theaterstück die dem römischen Hofe schuldigen Rücksichten verletzt und die mancherlei Beziehungen Italiens zu seinen Herrschern auf dem deutschen Kaiserthrone auf eine anstößige Weise zur Sprache gebracht sind, unbezweifelt Mißbilligung und nach der Erkenntnis der geheimen Hof- und Staatskanzley selbst Reclamationen zur Folge haben dürften. Unter diesen Umständen war die Zensur-Hofstelle, um dem Wunsche Eurer Excellenz Genüge zu leisten, genöthigt, bei der nochmaligen Prüfung des in Frage stehenden Trauerspiels gemeinschaftlich mit der geheimen Hof- und Staatskanzlei das Augenmerk dahin zu richten, daß die darin vorkommenden in politischer, kirchlicher und zum Theil auch in sittlicher Hinsicht anstößigen Stellen theils gestrichen, theils jedoch zweckmäßig abgeändert werden. Nachdem nun diese Absicht in der Art, welche Eure Excellenz ergebenst anverwahrtem Manuskript zu entnehmen belieben, erreicht worden ist, so hat die Zensur-Hofstelle daher das gedachte Trauerspiel nunmehr zur Aufführung zugelassen.«

[3] Schreyvogel selbst hat alle Stellen, die sich auf Politik Italiens und Deutschlands, auf den Papst und die Hohenstaufen direkt beziehen, sorgfältig geändert. Sogar die berühmten Verse: »Beklagt mich nicht, so mußt' es ja verlaufen, das Glück war niemals mit den Hohenstaufen!« lauten in Schreyvogels Handschrift: »Beklagt mich nicht! Es mußte ja geschehen: So wie sein Stamm muß Enzio untergehen.«

[4] Siehe Modezeitung Nr. 7; Sammler Nr. 14; Theaterzeitung Nr. 19 ff; Costenoble 2, 88, 92.

vermißt.[1] Die ersten Akte fanden Beifall, im letzten verstummte er. Das Publikum war hauptsächlich befremdet durch die lustspielmäßigen Elemente und die modernen wienerischen Töne, welche die Griechen anschlagen. Auch Fichtners Leander mochte nicht genügen, während der Naukleros Löwes und der Oheim Anschütz' vollste Anerkennung fanden. Die vierte Vorstellung setzte durch ihren schlechten Besuch allen weiteren Reprisen ein Ziel. Das ansehnliche Honorar von 400 Gulden vermochte Grillparzer nicht über die schwere Enttäuschung hinüberzuhelfen, die ihm viel tiefer ging als einst beim »Ottokar«; war es doch der erste ausgesprochene Mißerfolg, den er erlebte, und bei welchem Werke!

In dieser Haltung des Publikums läßt sich auch deutlich eine Abnahme der kaum gewonnenen Disziplin und des Einflusses Schreyvogels verspüren. Seine Schuld ist es gewiß nicht, daß ein französisches Sensationsstück, wie »Yelva« (1830), ein wahrer »Tränenpresser«, ins Burgtheater kam, und auch das Überhandnehmen der Lustspiele mag er kaum freudig begrüßt haben. In welch lächerlicher Weise die Zensur auch den größten Harmlosigkeiten gegenüber ihres Amtes waltete, zeigen einige Anekdoten Costenobles.[2] Ein etwas derberer Ton zog mit den Berliner Stücken Albinis und den neueren Arbeiten Töpfers ein, den größten Erfolg hat aber wieder Raupach mit seinen »Schleichhändlern« (29. Jänner 1830), einer grobkörnigen, lustig-possenhaften Verspottung der Walter-Scott-Schwärmerei, die auch in Wien eingerissen war.[3] Daß dem Dichter die Ursprünglichkeit des Humors fehlte, durchschaute man bald, aber der »Till«, die Hauptfigur des Stückes wurde eine typische Bühnengestalt und Paraderolle aller Komiker, während das mehr ins Rührselige hinüberschlagende »Harfenmädchen« (4. Jänner 1832) wenig Wirkung machte.[4]

Im wesentlichen Schauspielererfolge sind Goldonis »Mirandolina«, ein Triumph der Müller (6. Mai 1830)[5] und die »Königin von sechzehn Jahren« (3. April 1832), bearbeitet von Hell, die nicht nur durch den Sensationserfolg der Peche, sondern auch als eine der ersten historisierenden Komödien der Franzosen auf dem Burgtheater beachtenswert ist.[6] Die heimatlichen Dichter eroberten sich keine Lorbeeren. J. G. Seidl bringt 1831 eine belanglose Verskleinigkeit: »Das erste Veilchen«, Halirsch erlebt im heiteren Fache mit dem »Lustspiel« einen der ungewöhnlichsten Durchfälle, nicht viel besser erging es dem neuen Werke Deinhardsteins »Der Egoist« (19. November 1831), dem mißglückten Versuche eines Charakterlustspieles,[7] das die schwachen Schultern eines Herzfeld nicht zu tragen vermochten.

Umso stärkere Leuchtkraft entwickelte das aufsteigende Gestirn Bauernfelds. Jetzt erst kam seine wirkliche Begabung zur Geltung, als Schreyvogel, nachdem er fast vier Jahre gezögert hatte, endlich sein Erstlingswerk »Leichtsinn aus Liebe oder Täuschungen« unter dem Autor-Namen Eduard Feld am 12. Jänner 1831 auf die Szene stellte.

---

[1] S. Österr. Archiv 1, Nr. 55 ff. Grillparzers Tagebücher S. 90 f. Costenoble 2, 52 ff, 56. Modezeitung Nr. 45. Theaterzeitung Nr. 45 ff. Sammler Nr. 48 ff. hat das Stück gar nicht verstanden, wenn es heißt: »Die geheime nächtliche Zusammenkunft im Turm, wobei wir nichts als Schilderungen von schuldloser Liebe hören, und der flüchtige Abschiedskuß — können doch nimmer als Ursache einer so schauervollen Katastrophe gelten.« Letteris, ein bekannter Kritiker, klagt in Nr. 57 über den vierten Akt. Gesellschafter Nr. 87. Vgl. Sauers Einleitung zu Grillparzers Werken I, S. 67 ff.

[2] Siehe 2, 27. Im Scribeschen »Geheimnis« wird aus einem Liebeshandel, dem ein Kind entstammt, eine heimliche Ehe, in »Der Ehemann als Bittsteller« verwandelt sich das Bureau eines Ministers in ein Handlungskontor. Vgl. S. 42.

[3] W. Alexis in seinen Wiener Bildern 1832 sagt, in Wien lese jeder Fiaker den Walter Scott. — Von Kritiken vgl. Bauernfeld, Bühne und Welt, 4, 329, Theaterzeitung Nr. 16, Sammler Nr. 19.

[4] Schreyvogel hatte dieses effektvolle Stück wärmstens empfohlen. Vgl. Modezeitung Nr. 7, Sammler Nr. 8. — Es wurde nur sechsmal gegeben.

[5] Siehe Sammler Nr. 60, Theaterzeitung Nr. 58, Costenoble 2, 4 ff.

[6] Das Stück wurde, wie Costenoble 2, 295 erzählt, vier Jahre lang verboten, im März 1829 legte man es Sedlnitzky wieder vor, mit dem Bemerken, daß sich die Kaiserin für das Stück interessiere. Erst nach längeren Verhandlungen mit der Staats- und Hofkanzlei wurde es freigegeben, mit dem Auftrage, daß Deinhardstein es etwas umzuarbeiten habe. — Vgl. Theaterzeitung Nr. 71, Sammler Nr. 44.

[7] Schreyvogel schreibt in seinem Gutachten: »Die gänzlich veränderte Katastrophe sowie andere zweckmäßige Abänderungen machen dieses in seiner ersten Anlage offenbar verfehlte Lustspiel jetzt wenigstens zu einem aufführbaren Theaterstück, obwohl in keinem Falle ein besonderer Erfolg zu erwarten ist.« — Vgl. Modezeitung Nr. 145, Costenoble 2, 82.

Das Werk offenbart schon die Vorzüge und Schwächen, die der Produktion Bauernfelds anhaften. Die Erfindung ist unbedeutend, die Figuren gleichen den hergebrachten des Burgtheaterlustspiels; aber reizend wirkt der frische Dialog in seiner Natürlichkeit, die Charakteristik ist flott und sicher, selbst alte Motive, wie ein lächerliches Ständchen, die verheiratungswütige Mutter vieler Mädchen, erhalten in der Ausführung neue Farben, in jedem Worte klingt der behagliche Wiener Ton hindurch, und eine Szene, wie das Pfänderspiel, das Schreyvogel anfangs bedenklich erschienen war, heimelte das Publikum an. Die vielbeklagte Misère des deutschen Lustspiels, die zu verdecken man auf Kotzebue und Steigentesch zurückgriff, scheint mit einem Schlage behoben; gerade die beiden Autoren sind es, die bei Bauernfelds ersten Stücken Pate stehen, der erstere für die Drastik der Situationen, der letztere für die allerdings weit individueller gestaltete Konversation, während die Franzosen in den elenden Übersetzungen, wie sie das Burgtheater damals vorführte, nur wenig Einfluß übten. Wie trefflich hatte er schon hier in seine Schauspieler hineingedichtet! Die Peche hatte ihr sentimental-naives Mädchen, Fräulein Müller gab ihre Weltdame, um die eine freite als Schweizer Naturmensch Löwe, um die andere warb der natürlich-elegante Fichtner in leicht konversationellen Tönen; zwei Alte, der gutmütige Wilhelmi und der wunderliche Costenoble, durften als Onkel und Vormund dazwischenpoltern. Sie gaben sich und damit auch das Werk, bei dem es wenig verschlug, daß es nicht fest auf sein Ziel losging, sondern gern tändelte und spielte. Kaum ein Stück Bauernfelds, das nicht auch ganz anders vor sich gehen könnte! Aber wie immer er es macht, er interessiert; nicht durch Tiefe oder inneren Reichtum, sondern durch jenes Spezificum, das unfehlbar wirkt: den vollen Geist des Theaters. Und wenn dieser sich gar mit dem angenehmsten Lokaltone verbündet, ist sein Erfolg gemacht. So ging es mit diesem Stücke, das von Wiederholung zu Wiederholung mehr Beifall fand[1] und sich über vierzig Jahre erhielt.

Jetzt war dem jungen Dichter der Weg offen, und Schreyvogel trieb ihn an, das heiße Eisen zu schmieden. Schon im Mai beginnen die Proben zum »Liebesprotokoll«, das ihm und den Schauspielern zweifelhaft erscheint, während Schreyvogel ihn keck ins Feuer schickt. Am 30. August machte dieses Werk, wie Bauernfeld selbst schreibt, »Furore«. Neben das doppelte Liebespaar, das schon sein früheres Stück ganz ähnlich vorgeführt hatte, stellt er eine neue Figur, wie er sie in dem Kreise, in dem er verkehrte, abkonterfeit: den Banquier Müller mit seinen französischen Floskeln, seiner ersterbenden Demut vor der Aristokratie, seiner Sucht nach einem vornehmen Schwiegersohn. Wie er sich diese Gestalt gedacht, das kam, zum Possen der Zensur, in der Darstellung Costenobles wieder heraus, der den jüdischen Akzent stark zu betonen verstand. Das Publikum jubelte, nicht nur in Wien, sondern auch in Deutschland, wo Döring mit dieser Rolle den österreichischen Dichter populär machte, und ein neues Zugstück war gewonnen, für das Bauernfeld das Honorar von 400 Gulden einheimste.[2] Daß dem nächsten Werke, dem älteren Verslustspiele »Der Musikus von Augsburg« (28. April 1832) kein günstiger Stern leuchtete, verschlug nicht viel, auch nicht für den Dichter. Auch war die Ablehnung dieses an die Ritterlustspiele Zieglers und Raupachs gemahnenden, stark an Shakespeare angelehnten, dramatisch äußerst schwachen Produktes nicht unberechtigt.[3]

Fast wie die Krönung des Gebäudes, das Schreyvogel dem großen Drama in Wien aufgerichtet, berührt seine letzte bedeutungsvolle Tat, dem Andenken des entschlafenen Goethe geweiht. Mit einem verbindenden Texte Deinhardsteins, einer traditionellen Allegorie, in der Melpomene und Thalia die Aufnahme des Dichters in den Tempel der Unsterblichkeit fordern, wurden (24. Mai 1832) Szenen aus

---

[1] Bauernfeld Jahrbuch 5, 53 ff. 162. Werke 12, 126 ff. Horner a. a. O. 45 ff.; 60. Vgl. Costenoble 2, 38 ff.

[2] Siehe Bauernfeld Jahrbuch S. 55; Rezension S. 164 ff., Horner a. a. O. S. 61 u. ö. Costenoble 2, 59; 72 ff. (mit Dankbrief Bauernfelds). Schreyvogel sagt in seinem Gutachten: »Der Plan dieses Lustspiels ist wieder flüchtig entworfen, es fehlt dem Ganzen noch an rechtem Maß und innerem Zusammenhang, aber im Detail ist viel Leben und mit den nötigen Verbesserungen wird das Stück unterhalten. Der Verfasser hat es nach mit mir gepflogener Rücksprache vorläufig zurückgenommen, um die erforderlichen Abänderungen zu machen, wahrscheinlich wird auch der Titel verändert, der den Inhalt keineswegs gehörig bezeichnet.«

[3] Vgl. Bauernfeld Jahrbuch 5, 54, 60, Rezensionen S. 166, Horner a. a. O. S. 84 ff., Costenoble 2, S. 85, 102 ff. Komorzynski a. a. O. S. 49.

»Egmont«, »Iphigenie« und aus dem »Faust« vorgeführt. Auf den letzteren ruhte nicht nur das Schwergewicht an und für sich, Julie Gley brachte namentlich in der Kerkerszene Töne von ungehörter Kraft und Leidenschaft, während Löwe-Faust und Costenoble-Mephisto weit hinter ihr zurückblieben.[1] Schon während der Proben verbreiteten sich unter den Schauspielern Gerüchte von Schreyvogels Abdankung; er selbst, der noch im März an Lebrun geschrieben hatte, daß »alle diese Wechselfälle der Willkür und der Laune«, die in der Bühnenverwaltung drohen, hoffentlich vorübergehen würden, mochte wohl in der dunklen Vorempfindung seines Sturzes und in seiner gesteigerten Kränklichkeit seiner gereizten Stimmung stärkeren Ausdruck gegeben haben, so daß die Proben recht unerquicklich wurden.[2] Was der unmittelbare Anlaß des Sturzes gewesen war, läßt sich mit Sicherheit nicht feststellen; die Legende, daß er dem Grafen zugerufen: Exzellenz, das verstehen Sie nicht! hat dem Sinne nach gewiß das Richtige getroffen. Was immer er aber gesagt oder getan haben mag, daß Czernin mit ihm nicht weiter gemeinsam arbeiten konnte, hatte sich schon längst herausgestellt. Hinterlistig hatte auch Kabale gearbeitet, schon im Sommer des früheren Jahres hatte Czernin mit dem designierten Nachfolger, dem man allerhöchsten Ortes sehr gewogen war, Rücksprache genommen, alle Schreyvogels Angelegenheit betreffenden Akten gingen heimlich mit einem Kabinetskurier nach Mailand an den Kaiser.[3] Was uns vorliegt, sind nur die letzten Ausläufer: ein Vortrag Czernins vom 9. Mai über die »Seiner Majestät mündlich alleruntertänigst gemachte und ausführlich begründete Darstellung der Notwendigkeit der Pensionierung des k. k. Hoftheatersekretärs und Dramaturgen Schreyvogel, dessen Kränklichkeit und Invalidität denselben zur Versehung seines dermaligen Dienstpostens nicht mehr geeignet



Johann Gabriel Seidl.

---

[1] Siehe Jahrbuch 5, 167; Costenoble 2, 101, 103, 110 ff., Modezeitung Nr. 70, Zeitung für Elegante Welt Nr. 145, Sammler Nr. 175, Theaterzeitung Nr. 107. — Die Handschrift der Einrichtung ist leider nicht erhalten.

[2] Äußerst bezeichnend heißt es in einem undatierten Brief der Karoline Müller an Schreyvogel: »Da es so schwer ist, Ihnen so manche kleine Wünsche mündlich darzutun, indem bei der leisesten Berührung Ihr Blut so in Wallung gerät, daß selbst die Worte nicht immer sehr schonend sind, ich auch nicht gern Gelegenheit geben möchte, gekränkt zu werden, wie es bei etwas empfindlichen Seelen wie ich leicht geschieht, selbst wenn man in aller Demut wagt, seine Gründe und Ansichten auszusprechen, so muß ich schon in Zukunft meine Bitten schriftlich stellen.«

[3] Vgl. Costenoble 2, 109, 112, 251, Grenzboten 1845, III, 478. Die »Wiener Zeitung« (Abendblatt 1857, Nr. 24) widerspricht der Nachricht, daß er zur Strafe für seine eigensinnige Widerspenstigkeit gegen einen »Kaiserlichen Befehl« verabschiedet worden.

macht«; und die kaiserliche Entscheidung vom 12. Mai, welche unter Berufung auf seine »schon seit längerer Zeit geschwächte Gesundheit« die Pensionierung verfügt. Auf Antrag Czernins werden ihm, obwohl er nur Anspruch auf 533 Gulden 20 Kreuzer gehabt hätte, 1000 Gulden bewilligt. Mit einem solchen Bettelsolde, der kaum das Leben zu fristen gestattete, glaubte man sich mit dem Manne, der der geistige Leiter der Wiener Hofbühne durch 18 volle Jahre gewesen war, abgefunden zu haben!

Die Entrüstung über diesen Vorgang zog weite Kreise; selbst Feinde des Mannes treten jetzt auf die Seite des Gestürzten, ein Freund wie Bauernfeld vertraut seinen Tagebüchern Äußerungen des tiefsten Unmutes an und nimmt noch nach Jahren die Gelegenheit wahr, öffentlich die Schändlichkeit zu brandmarken. Die Zeitungen hüllen sich in ein erzwungenes Schweigen.[1]

Für Schreyvogel war die Enthebung ein Schlag, der bis ins Mark seines Lebens ging. Er hatte die Basis seiner Existenz verloren, und rührende Berichte schildern uns, wie er sich nicht mehr in der Welt zurechtfinden konnte und immer wieder in Gedanken ins Theater zurückkehrte, um plötzlich wie aus einem Traum zu erwachen. Hatte er noch 1830 einen poetischen Gruß Bauernfelds, der ihn als »edler Greis« apostrophierte, scherzhaft brummend abgelehnt, die nächsten Zeiten hatten ihn schon alt und elend gemacht, und die furchtbare Krankheit, die Wien durchseuchte, fand in dem geschwächten Körper keinen Widerstand. Er starb am 27. Juli 1832, nachdem er nicht mehr die Mittel gehabt hatte, wie sonst in Baden Erholung zu suchen. Die Zeitungen gaben nur obenhin von dem Trauerfalle Nachricht, bei der Beerdigung fehlten nahezu sämtliche Hofschauspieler, allerdings war gerade Ferienmonat. Die erste warme Würdigung des Verstorbenen floß aus der Feder Zedlitz' und schlug einen scharfen Ton an gegen die Theaterbehörden, denen viele, gleich Bauernfeld, Schuld an dem Tode zuschrieben.[2]

Joseph Schreyvogel hat das geschaffen, was wir Burgtheater zu nennen so stolz sind: eine Bühne, welche das Beste der Weltliteratur in vollendeter Darstellung bietet, zugleich aber den Bedürfnissen des Tages wie den Forderungen der heimatlichen Dichtung nach Möglichkeit dient. Langsam war Repertoire und Schauspielkunst der Vollendung nahe gerückt durch unverdrossene Beharrlichkeit des Schöpfers. Schöpfer ist er; denn sein, sein allein ist das ganze Werk. Und er hat es geschaffen in Zeiten der größten Ungunst: gegen den Hof, gegen das Publikum, das er sich erst erziehen mußte, gegen die Schauspieler, die sich oft in ihren Sonderinteressen beeinträchtigt fühlten. Gefördert wurde er dafür durch eine aufblühende Dichtkunst und eine aufblühende Schauspielkunst, die eine Reihe von unsterblichen Namen gerade zu dieser Zeit in ihrer Geschichte zu verzeichnen hat. Aber es war Schreyvogels Gabe wiederum, sie zu finden und dann zu nutzen; er hat mit dem Rollenmonopol gebrochen und dem eingezirkelten Fachsysteme den Garaus gemacht. Voll Begeisterung studiert er die Individualität jedes einzelnen, irrt er gelegentlich, wie zum Beispiel bei Fichtner, in dem er zuerst einen Tragiker sah, so läßt er sich doch eines Besseren überzeugen. Zumeist sind es Schauspieler aus Deutschland, denen er in Wien eine zweite Heimat bereitet hat; die neuen verstand er trefflich in den

---

[1] Costenoble 2, 112. Bauernfeld Jahrbuch 5, 61. Pietznigg in seinen »Mitteilungen aus Wien« 1833, Heft 1 meint: »Inzwischen hat Alter und Kränklichkeit wenig Hoffnung mehr zu einer langen ersprießlichen Dienstleistung gelassen. Es war wohlverdiente Ruhe für den angestrengten, durch frühere Zerwürfnisse und Leiden niedergedrückten Greis nöthig.« Zedlitz an Deinhardstein 27. Juni 1832: »Es ist das Werk einer brutalen, kopf- und gewissenlosen Camarilla, und Gesindel aller Art ist dabey tätig, und keine Lüge und keine Verleumdung dabey zu schlecht gewesen. Nie ist ein unleugbares Verdienst, der entschiedenste Beruf, der gewissenhafteste Eifer, der unleugbarste Erfolg mit schändlicherem Undank belohnt worden.« (Deutsche Dichtung 3, S. 266 ff.) — Brief Julie Gleys an Tieck, Holtei Briefe 3, 133 ff., Bauernfeld: Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater 1849: »Es war eine völlige Ungnade, die man schon aus der Art seiner Entfernung und zum Überfluß an der geringen Pension entnehmen konnte. . . Damals mußte man zähneknirschend schweigen, jetzt mag es gerade heraus gesagt werden, daß die elendeste Kabale einen der wackersten Männer getödtet hat.«

[2] Bauernfeld, Jahrbuch 5, 62. Der Gesellschafter Nr. 134 schreibt: »Hätte man geahnt, daß er so bald hingehen würde, ersparte man ihm gewiß die Kränkung einer nicht motivierten Pensionierung.« Die Theaterzeitung Nr. 134 sagt nichts als: »Sein Name ist sowohl im In- als Auslande als Schriftsteller und als Gelehrter höchst ehrenvoll bekannt.« Zedlitz in der Österr. Zeitschrift für Geschichte und Staatskunde, Jahrgang 1 (1835), Nr. 34 (vgl. Costenoble 2, 224). Zedlitz sagt von Stadion: »Er dachte nie daran, sich mit den Details der Theatergeschäfte, mit allen den tausend täglichen kleinen Erbärmlichkeiten der Culissen zu befassen; auch hatte er nicht den Dünkel zu glauben, daß es in der österreichischen Monarchie keinen Mann gebe, der in Bezug auf den Kunstteil des Geschäftes größere Einsicht und Erfahrung habe als er selbst.«

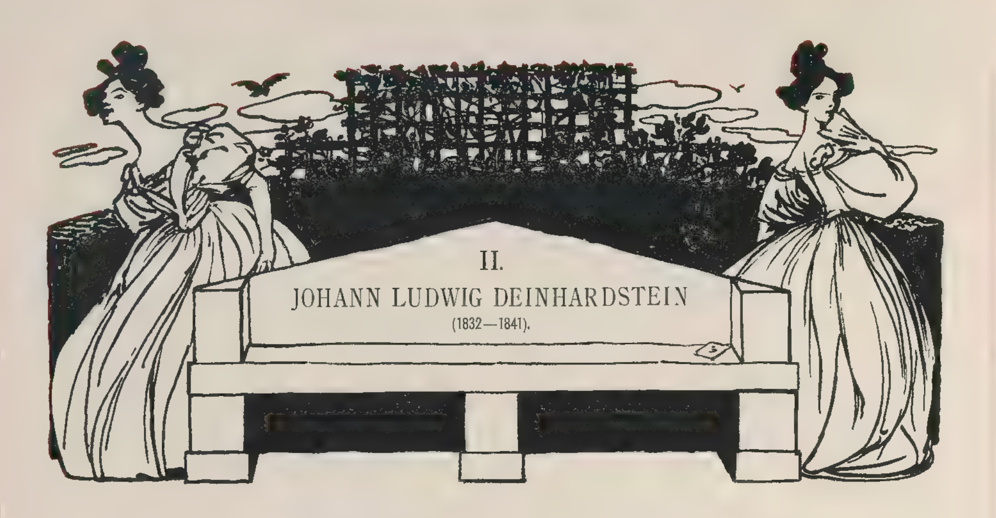
geschlossenen Kreis einzugliedern, so entstand ein Ensemble und sogar die Tragödie, in der nie die eigentliche Kraft des Burgtheaters gelegen hatte, erlebte Zeiten, die sie der Vollendung näherten. Aber ins Herz wuchs dem Hoftheaterpublikum, das sich in dieser Zeit als ganz geschlossene, exklusiv vornehme Gesellschaft, die sich nur schwer an Neues gewöhnen ließ und starken Erregungen abhold war, förmlich konstituiert hatte, das Lust- und Schauspiel zur Heiterkeit und leichten Rührung. Daß Schreyvogel das Wort im Drama noch immer am höchsten stand, geht schon aus seinen spanischen Bearbeitungen hervor. Aber durch das Konversationsstück, in das er selbst eine Schröder und einen Anschütz hineinstellte, war die Tragödie vor einer Überwucht der Rhetorik behütet.

Der Sinn für Ausstattung und Kostüm war bei ihm wohl ebenso wenig stark entwickelt als bei seinen Zuschauern und Beurteilern, denen nur äußerst selten in dieser Richtung etwas überhaupt auffällt. Auf der Probe war sein Platz, von dem er erst wich, bis man ihn hinaustrieb. Die Fehler, die er beging, lagen in seiner Natur: er konnte in blinder Heftigkeit leicht beleidigen und da für den Augenblick ungerecht werden, er mochte sich auch mitunter für einen Künstler rasch begeistern, aber auch rasch gegen ihn abkühlen. Aber schlimmere Dinge vermag ihm selbst der leicht verstimmbare Costenoble nicht nachzusagen, und sein tragisches Schicksal verklärt sein Andenken bei allen, die ihm nahestanden. Keiner der Schriftsteller, die auf seine Zeit zu sprechen kamen, hat dem Menschen, dem Schriftsteller und dem Bühnenleiter die vollste Bewunderung versagt, von Grillparzer und Bauernfeld zu Laube und weiter hinauf.[1] Und selbst die Schauspieler bewahrten das Bewußtsein, wie viel sie an dem Manne verloren hatten, treu in der Seele. 1835 kann Laube erzählen: »An der Burg verehrt man noch heute seinen Stuhl zwischen den Kulissen, wie man den Sorgenstuhl eines abgeschiedenen Vaters verehrt, von welchem er Jahre lang zum Segen und zur Freude der Seinigen das Regiment geführt.« Und wie sein Gedächtnis bei dem so leicht vergeßlichen Theatervölkchen festhielt, beweist das hübsche Gedicht, mit dem Ludwig Löwe bei einem Bankette für Dietrichstein am 31. Mai 1845 den Geist Schreyvogels als »Schatten der Vergangenheit, deß' Angedenken wir ja alle segnen«, heraufbeschwor:

»An seinen Ernst, an seines Geistes Klarheit
Knüpft sich die Sage unsrer goldnen Zeit.«

[1] Vgl. Grillparzer Werke 18, 125 ff., die Grabschrift 3, 73, Castelli Memoiren 3, S. 232 ff., W. v. Chézy, Erinnerungen aus meinem Leben S. 17 ff., Gräffer Memoiren 2, 86 ff., Bauernfeld Werke 12, S 118 ff., Laube: Ein Besuch bei L. Tieck (Familienbuch des Österr. Lloyd 3 (1853), S. 17, Moderne Charakteristiken 1, 317 ff., L. Speidel, Neue Freie Presse Nr. 10.665 und Österreichisch-ungarische Monarchie, Wien, S. 191 ff.







JOHANN Ludwig Deinhardstein war der Mann, der, noch bevor der Platz Schreyvogels frei war, nicht ohne sein eigenes verstecktes Zutun berufen worden war, ihn einzunehmen.[1] Gegen die Persönlichkeit dieses Nachfolgers ließ sich nichts einwenden; er hatte als Dramatiker einen äußerst geachteten Namen, er stand mit der literarischen Welt des In- und Auslandes in reger Verbindung, wie auch seine Redaktion der »Wiener Jahrbücher« bekundete, er war bei Hofe wohlgelitten und beim Publikum beliebt. Sein joviales Wesen, seine urwienerische Liebenswürdigkeit schienen dafür zu bürgen, daß man mit ihm keinen solchen Schwierigkeiten wie bei seinem revoltierenden Vorgänger begegnen werde.

War Schreyvogel eine Gestalt des strebenden und geistig schwer ringenden Josefinismus, eine ganze, harte Persönlichkeit mit schroffen Ecken und Kanten, so ist Deinhardstein ein echter Sprößling jener lebensdurstigsten, heitersten Epoche des Wiener Lebens, welche den Märztagen vorangeht. Er nahm nichts ernst und würdevoll — das Theater schon gar nicht. Und gleich in den ersten Tagen seiner Wirksamkeit geht es viel lustiger auf den Proben und in den Regiesitzungen her, als unter dem »griesgrämigen Pedanten«, der Scherz wagt sich hervor, selbst an die theatralischen Obrigkeiten, und wird wohl gelitten. Wiens lustigste Theaterzeit ist auch für das Burgtheater herangebrochen, und Deinhardstein ist der berufenste Leiter für eine Bühne, welche einer vornehmen, nach angenehmer Unterhaltung verlangenden Gesellschaft dienen will.[2]

So oft ein bedeutender Theaterleiter abtritt und einen mit Mißtrauen begrüßten Nachfolger erhält, glaubt Publikum und Kritik noch heute, das festgefügte Räderwerk des täglichen Ganges müsse sofort nicht mehr in einander greifen, die berühmten Darsteller sollen auf einmal gut zu spielen auf-

[1] »Ich bin Familienvater. Hätte ich die Stelle ausschlagen sollen?« sagte er zu Grillparzer und Bauernfeld. Siehe Jahrbuch 5, 61.

[2] Vgl. Costenoble 2, 112; 127, 164, 171, 254 ff. u. a. Anschütz 293, 321; Meynert in Wiener Zeitung 1859 Nr. 175 und A. v. Berger, Neue Freie Presse Nr. 10713.







KAISER FERDINAND.

LICHTDRUCK AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI NACH DER LITHOGRAPHIE VON F. EYBL.

hören, und ein vollständiger Bankerott wird in wenigen Wochen erwartet. Sieht man nun, wie alles behaglich weitergeht, so atmet man erleichtert auf, und in kürzester Zeit sind alle Einwendungen, die man gegen den neuen Leiter hatte, vergessen.

Der mühselig schaffende Vordermann hatte die Arbeit; dem Nächsten obliegt die angenehmere Aufgabe: zu ernten. Der Aufbau ist ein schwieriger; steht aber das Gebäude, so braucht es oft Generationen, bis sich die Vernachlässigungen zu rächen beginnen. Gewiß kann unter Umständen gerade ein Theater in unglaublich kurzer Zeit zugrunde gerichtet werden. Aber dazu braucht es ganz besonders ungünstige Verhältnisse und eine ungewöhnliche Talentlosigkeit des neuen Direktors. Beides war, als Deinhardstein die Regierung antrat, nicht der Fall; eine echte »sinnenfreudige Vollnatur«, wie Berger rühmend sagt, hat er auch eine ausgesprochene Begabung in der Sorge für die Heiterkeit und Behaglichkeit, welche das Theater zu geben vermag; und daß er diese Richtung einseitig pflegte, darin unterstützt ihn der Geschmack seiner Obrigkeit und seines Publikums, sowie die ungetrübte Friedenszeit, die Wien gerade damals zu jenem vielgepriesenen Heim froher Lebenskunst und gedankenlosen Genusses machte.



M. G. Saphir.

Das Theater aber war mehr als je der Brennpunkt des geistigen Lebens und der Geselligkeit von Wien. Hier schwelgte man in den feinsten Leistungen der Schauspielkunst, denen gegenüber die literarischen Interessen gänzlich zurücktraten. Auf der Volks- wie auf der Hofbühne versteht das Publikum jede Andeutung seiner Lieblinge und bejubelt Wendungen, deren Bedeutung wir vom Papier aus nicht entfernt würdigen können. Da wagen sich auch gelegentlich kühne Gedanken hervor, welche ungesprochen ihre Schlagkraft nicht ahnen ließen; aber sie fanden eine durchaus harmlose Aufnahme, die wieder ihre Pointe sehr abschwächte.

»Im allgemeinen heißt in Wien Künstler so viel als Schauspieler. Der Schauspieler ist Mittelpunkt des Wiener Lebens, des Wieners Stolz und Sehnsucht und Vergnügen. Was dem Pariser die Journale, das sind dem Wiener die Theaterzettel. Für die Schauspieler ist Österreich noch das Land der Märchen, sie dürfen nicht getadelt werden; ihre künstlerische Unbeflecktheit schützt die Zensur. Wäre das Theater noch nicht erfunden, die Österreicher erfänden es.«

So berichtet Laube, der Wien 1833 besuchte, und andere Reiseschriftsteller geben ähnliche Schilderungen.[1]

Wohl konnte der Wiener viel von dem Zensurdrucke hören und lesen, gefühlt hat er ihn nicht. Gewiß lagen die Verhältnisse ärger als je; den Zeitungen war die freie Meinungsäußerung gänzlich unterbunden, und selbst über Theater wachte das Auge Sedlnitzkys und seiner Leute auf das strengste. Über die Hofbühne wurde kaum ein tadelndes Wort geduldet, und wer Repertoire oder Engagements

[1] Siehe Laube, Reisenovellen Bd. 2. Vgl. Menzels Aufsätze im Morgenblatt 1832, Nr. 145, mit denen die Wiener sehr unzufrieden waren. Siehe Laube a. a. O. S. 56 und Costenoble 2, 118. Ellrich-Flet: Genrebilder aus Österreich 1833 (siehe Costenoble 2, 178, Bauernfeld, Jahrbuch 5, 64., Sobernheim im Gesellschafter 1833, Nr. 155 ff. Glasbrenner: Bilder und Träume aus Wien 1836. (Vgl. Anschütz 310 und Costenoble 2, 320 ff.) Austria and the Austrians 1837. Francis Trollope, Vienna and the Austrians 1838. (Vgl. Costenoble 2, 311.) Friedrich Hurter Ausflug nach Wien und Preßburg im Sommer 1839.

bekrittelte, der vergriff sich an der staatlichen Obrigkeit. »Sie haben nur Anekdoten zu erzählen, Schauspieler, Gott und die Welt zu loben,« sagt Laube.[1] So wird die Rezension ganz bedeutungslos, die »Theater-Zeitung« sorgt für Klatsch in ausgiebigstem Maße, die Referenten sind durchwegs bestechlich und zugleich talentlos,[2] nach beiden Richtungen bildet der Kritiker der »Wiener Zeitschrift« Friedrich Witthauer eine Ausnahme, doch auch er kommt über ein breites Ästhetisieren nicht hinaus. Ein echtes, durch und durch journalistisches Talent erschien mit Moriz Saphir, der schon von Deutschland aus als eine vielgenannte, aber höchst anrüchige Persönlichkeit bekannt geworden war. Auch in Wien, wo er sich zunächst an den ihm vielfach ebenbürtigen Bäuerle anschloß, machte er diesem Rufe alle Ehre. Sein moralischer Charakter mag in noch so zweifelhaftem Lichte stehen, seine Wien entzückenden Bonmots mögen heute eben so langweilen als seine eklige Sentimentalität anwidern, er bleibt eine starke kritische Begabung und hat unter den schwierigsten Zensurverhältnissen doch oft eine Form gefunden, die Wahrheit zu sagen. Neben die anderen Kritiker gehalten, blieb er, wie selbst Hebbel zugesteht, »ein Riese«.[3]

Freilich, je wohler sich die Mittelmäßigkeit in diesem Phäakendasein gefiel, desto schlimmer lastete der Druck der Zensur und die Teilnahmslosigkeit des Publikums, das die Bühne und Literatur nur zur Beförderung der Verdauung liebte, auf den edleren Geistern der Nation. In diesen Zeiten hat Grillparzer endgiltig mit seiner öffentlichen Laufbahn gebrochen, während der schmiegsamere Bauernfeld neben reger Dutzendproduktion eine literarische Form im Lustspiel fand, sein Herz zu erleichtern, ohne es völlig der verständnislosen Masse preiszugeben.

Das Theater des Schauspielers aber hat gerade in dieser Epoche seine uneingeschränkteste Geltung erobert, das Stück interessiert wegen seiner Darsteller, denen man auch außerhalb der Bühne enthusiastisch huldigt. »Schauspiele sind unsere Volksfeste und das Flüstern der Souffleure die Stimme der Zeit,« ruft eine kritische Stimme des Auslandes. Das gilt von der Volksbühne, wie vom Hoftheater.

So ist das Burgtheater die Stätte einer angenehmen, wenig anstrengenden Unterhaltung für ein Stammpublikum geworden, das sich aus den vornehmen Kreisen der Residenz und den Gesellschaftsschichten, die sich diesen zu nähern suchen, gebildet. Hält man mit dieser Wirksamkeit die künstlerische Aufgabe einer Bühne für erfüllt, so hat Deinhardstein allen Erwartungen, die man in ihn gesetzt hatte, entsprochen. Denn auch der Hof, wie der allerhöchste Herr selbst suchten nur ihre Zerstreuung im Theater und waren dankbar, wenn man an sie nicht mit Forderungen herantrat. Dies änderte sich auch nicht, als Franz starb und Kaiser Ferdinand 1835 die Regierung übernahm, wenn auch der neue Monarch seinem Theater nicht das intensive persönliche Interesse wie sein hoher Vorgänger entgegenbrachte. Ja, es wurde eigentlich noch viel schlimmer, da das freundliche Wohlwollen, das von höchster Stelle einer Hofbühne wie ihren Künstlern zugewendet worden, nun einer Gleichgültigkeit Platz machte, die dem »System« auch auf diesem Gebiete den vollsten Spielraum gewährte. Ebensowenig hatte eine Veränderung in der Leitung irgend welche künstlerische Neuerungen nach sich gezogen.

Zunächst war Czernin mit seinem Vizedirektor sehr zufrieden;[4] während die Schauspieler seine lächerlichen Seiten bald herausfanden und besonders den streng formalen Bureaukratismus, durch den er den künstlerischen Ernst, der ihm fehlte, zu ersetzen suchte, schwer ertrugen. Er befürwortet seine

---

[1] A. a. O. S. 3. Vgl. auch seine Erinnerungen 1, 190 ff. Über die Reisenovellen fällt der »Hans-Jörgel« her (1837 Heft 2): »Neuli hab i ein Büchel über Wien glesen, das so ein Vagabund, der sich etliche Wochen in Wien aufghalten hat, zsammkleckst hat. Der literarische Tagdieb, der das gschrieben hat, ist ein gewisser Herr Laube, der gewaltig auf uns Wiener schimpft. Man siehts aber dem Büchel auf jeder Seiten an, wies nur der Hunger zsammgschrieben hat.« — Über die Zeitungen siehe auch Morgenblatt 1833 Nr. 267, Zeitung f. Eleg. Welt Nr. 195.

[2] Hans-Jörgel 1838, Nr. 3, 1811: »O Herren Eltern! Wann ös Eure Kinder studieren laßt und die haben in der Schul nix glernt und ös merkts, daß s' wolln Rezensenten werden, schlagts ös lieber glei todt.« Vgl. Costenoble 2, 215.

[3] Vgl. Costenoble 2, 36; 200; 209; 222. Grillparzer 18, 145 ff., 181. Hebbel, Werke, herausgegeben von Werner, 10, 343; 11, 359.

[4] Um diese Stelle haben sich auch Mailath und W. Alexis, der eine Zeitlang mit Julie Rettich verlobt war, beworben (vgl. Deutsche Dichtung 3, 268 und 362 und Costenoble 2, 109).

Ernennung zum Regierungsrat, die 1834 erfolgte. Deinhardstein bildet zunächst nur das »ergebene Echo« des Grafen und behandelt Publikum, Schauspieler und Theater mit Verachtung. Und doch wußte er es dem launischen Herrn nicht recht zu machen. Gekränkt durch die Ernennung des Fürsten Colloredo zum Obersthofmeister, erstattet dieser am 30. März 1835 dem Kaiser einen ausführlich motivierten Vorschlag über die Zukunft des Hoftheaters.

Er spricht seine Absicht aus, sich von der eigentlichen Direktion zurückzuziehen und auf die Oberleitung als Oberstkämmerer zu beschränken, »somit das nemliche Verhältnis wieder herzustellen, wie es unter meinem Amtsvorgänger und auch in der ersten Zeit meines Amtsantrittes bestanden hat«. Er fordert einen Vize-Hoftheaterdirektor an Stelle Deinhardsteins, »weil ich« fährt er fort, »mich verpflichtet fühle, Euer Majestät zu versichern, daß eine Vorkehrung unerläßlich nötig ist, und binnen weniger Zeit eintreten muß, wenn das Hoftheater mit Ehren bestehen und sowohl in artistischer, als pekuniärer und ökonomischer Beziehung ordnungsmäßig verwaltet werden soll, indem ich an dem Herrn Vizedirektor Deinhardstein alle Eigenschaften gänzlich vermisse, die zu diesem Geschäfte gehören, und weswegen ihm dasselbe in der Länge durchaus nicht überlassen bleiben könne«, ja er lehnt jede Verantwortung für die Führung des Theaters ab, »zunächst so lange, als kein tauglicheres, dem Direktionsgeschäfte mehr gewachsenes Individuum als Deinhardstein diesem Geschäfte vorsteht.«

Schon am 7. April erfolgt die Ernennung des Oberstküchenmeisters Josef Landgraf zu Fürstenberg zum Direktor des Hofburgtheaters, die oberste Leitung behielt der Oberstkämmerer, Deinhardstein blieb Dramaturg und Vizedirektor, ihm wurde, wie früher bereits tatsächlich, nun auch formell die Beurteilung und Wahl der aufzuführenden Stücke überlassen.



Landgraf Josef zu Fürstenberg.

Trotz seiner formellen Abdikation hatte sich Czernin nach den Instruktionen, die er dem neuen Chef erteilte, die stärkste Ingerenz vorbehalten, und es war nur eine neue, recht überflüssige Zwischeninstanz geschaffen worden. Wie der Landgraf dachte, ging bereits aus einer seiner ersten in der Regiesitzung vorgebrachten Äußerungen hervor, die über die »langweiligen neuen Tragödien« den Stab brach, sich auf den Standpunkt des Publikums, das nur »sanft gerührt oder zum Lachen gereizt werden wolle«, stellte und dekretierte, es sei also besser, man verwende die Gaben der Darsteller, wo sie ausgezeichnet seien — im Konversationsstücke. Da konnte Deinhardstein, der schon früher bei faden Stücken wie »Kabale und Liebe« gegähnt hatte, freudig einstimmen. Auch einige disziplinare Vorschriften, die dem vielbelachten »Busserldekret« folgten, das den Kuß zwischen zwei Personen verschiedenen Geschlechts auf der Bühne untersagte, sind seinem der Konvention des Salons huldigenden Wesen gewiß nicht unsympathisch. Aber seine Lage war, unter zwei Herren, keineswegs annehmlicher geworden, und er gerät öfters in reizbare Stimmung gegen seinen obersten Chef, der wieder jede Gelegenheit benützte, die abfälligsten Urteile über seine Gebarung an den Tag zu legen.[1]

Schon ein flüchtiger Blick auf das Repertoire unter Deinhardstein zeigt zwei schwere Fehler, welche die Leitung in der Hast nach Erfolgen beging: ein Überhandnehmen von Novitäten und Gast-

[1] So tritt er 1836 seinem Begehren, in den Adelsstand erhoben zu werden, entschieden entgegen und meint, daß er in seiner »ganz gewöhnlichen Besorgung« der Dienstleistung beim Hoftheater gar keinen Anhaltspunkt für eine solche Auszeichnung finde.

spielen. Von Mai bis Dezember 1832 sind 17, 1833 21, 1834 22 Stücke neu gegeben worden, unter 15 sank die Zahl auch in den folgenden Jahren nicht. Wo unter der Produktion die Auswahl eine so beschränkte, Dank der Zensur, war, mußte da notwendig vieles Minderwertige mitlaufen. Und Gäste zählt das Hoftheater in jedem Jahre zehn bis zwölf. Durch sie erwuchsen auch Kosten, die nicht im Verhältnis zu den Resultaten stehen.[1] Manchen interessanten Künstler bekam freilich Wien dadurch zu sehen: 1834 erschien eine der berühmtesten Vertreterinnen klassischer Schauspielkunst, Frau Amalie Wolff aus Berlin, und entzückte trotz abnehmender Mittel in ihren mit äußerster Feinheit durchgeführten Charakterbildern.[2] Ihr folgte die schöne Karoline Bauer, die ihren Wiener Bühnenaufenthalt in ihren lebendigen, aber recht selbstgefälligen und nicht sehr wahrheitsliebenden Berichten geschildert hat; sie wiederholt ihr Gastspiel 1837 und 1839.[3] Im Jahre 1835 kehrte die öfter schon begrüßte Crelinger-Stich wieder, diesmal mit ihren Töchtern;[4] sie wie auch die Hagn, die zwei Monate bleibt, feiern nicht mehr die gewohnten Triumphe,[5] wenigstens nicht im Trauerspiele. April 1836 zeigte sich Emil Devrient aus Dresden, den Costenoble jetzt als »würdigen Neffen und Nachfolger seines großen Oheims« feiert.[6] Besonders bewegt gestaltet sich das Jahr 1837, in dem Dessoir zum ersten Male in Wien ohne Erfolg[7] auftrat und Pauli[8] und Eßlair,[9] die uns schon aus Schreyvogels Zeit bekannt sind, sich wieder einfinden, der erstere mit voller Bewunderung, der letztere mit achtungsvoller Pietät aufgenommen. Das folgende Jahr 1838 bringt gleich zwei große Namen der Theatergeschichte: Theodor Döring[10] und Hermann Hendrichs.[11] 1840 kehrt Moritz Rott, der schon öfter gastiert hatte, wieder.[12]

Von größerer Bedeutung sind jene Gäste, welche in Wien ihren festen Sitz fanden. Sowohl zeitlich als künstlerisch steht Karl La Roche an der Spitze. 1796 in Berlin geboren, wurde er von der Tierarzneischule durch Karl Töpfer und Iffland zum Theater geführt, wo er zunächst an kleinen Bühnen als Schauspieler wie als Sänger wirkte. 1823 nach Weimar gerufen, dankt er Goethe selbst noch liebevolle Unterweisung, in dessen Todesjahre absolviert er ein zehnabendliches Gastspiel in Wien, das zum sofortigen lebenslänglichen Engagement führte. Jede der vorgeführten Charakterrollen, der »Ossip« in Raupachs »Isidor und Olga«, der Oberförster in den »Jägern«, der Mohr in »Fiesco« u. a. brachte ihm vollen Erfolg, den auch ein Kunstgenosse wie Costenoble bestätigt, nachdem er ihn anfangs mit Mißtrauen beobachtet. Doch bald, nachdem er als Mitglied April 1833 eingetreten war, überzeugt ihn sein »Jago«, sein »Attinghausen« von seiner Meisterschaft, nach dem »Spieler« ruft er ihm: »Herrlicher Künstler!« zu.[13]

So wenig seiner im Laufe seines Lebens immer stärker an Goethe gemahnenden Erscheinung Ähnlichkeit mit Iffland anhaftete, so sehr glich er ihm in der Art seiner Begabung, die bei aller Vielseitigkeit mehr dem humoristischen als dem tragischen Fache, in das er anfangs zu sehr hineingeschoben

---

[1] Schon 1836 spricht sich Czernin abfällig über die vielen Gastspiele aus. Vgl. Pietznigg, Mitteilungen aus Wien 1832, Sammler 1837 Nr. 87, Abend-Zeitung Nr. 171, 230.

[2] S. Costenoble 2, 190 f. Das Gastspiel hatte Raupach vermittelt, s. Deutsche Dichtung 3, 219.

[3] Aus meinem Bühnenleben S. 252 ff. Verschollene Herzensgeschichten Bd. 3, S. 377 ff. Costenoble 2, 205, 333, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 5, 69. 1837: Mode-Zeitung Nr. 65, Humorist Nr. 61.

[4] S. Costenoble 2, 226 ff. Wanderer Nr. 115, Sammler Nr. 69.

[5] S. Costenoble 2, 247 ff., 251, Morgen-Blatt Nr. 307, Wanderer Nr. 315, 338, Sammler Nr. 151, 157. Theater-Zeitung Nr. 228 spricht von ihrer »ganz allerliebsten« Shakespeareschen Julia. Anschütz 311.

[6] S. Costenoble 2, 277 f., Mode-Zeitung Nr. 61 f., Telegraph Nr. 62, Theater-Zeitung Nr. 82, 96. Houben: Emil Devrient S. 51 ff.

[7] S. Costenoble 2, 317, 329, Mode-Zeitung Nr. 45.

[8] Theater-Zeitung Nr. 83, Humorist Nr. 63.

[9] Mode-Zeitung Nr. 104, Theater-Zeitung Nr. 158, Humorist Nr. 114, 116.

[10] S. Anschütz 316, Telegraph Nr. 41, Humorist Nr. 42, Wanderer Nr. 64.

[11] Wanderer Nr. 188, Humorist Nr. 128, Sammler Nr. 98.

[12] Sammler Nr. 94, Mode-Zeitung Nr. 103, Humorist Nr. 127.

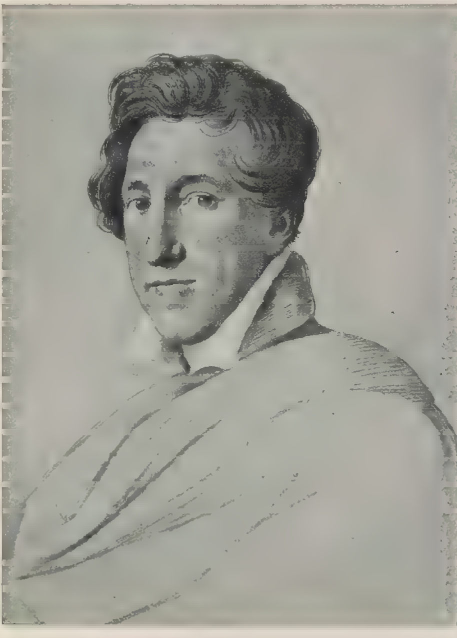
[13] S. Costenoble 2, 120 f, 125 u. a. 1832: Mode-Zeitung Nr. 114, Sammler Nr. 104, Theater-Zeitung Nr. 171. 1833: Pietznigg, Mitteilungen aus Wien, Heft 1, S. 107 ff. Glasbrenner a. a. O. S. 188 abfällig, dagegen Costenoble 2, 323. Ed. Mautner: Karl La Roche 1873. L. Speidel in »Wien 1848—1888«. Bd. 2, S. 365 ff. Laube, Burgtheater 384 ff.





KARL VON LA ROCHE

wurde, zuneigte und ihren Ausdruck in einer unendlich feinen Ausarbeitung des Details voll frappantester Wahrheit und zugleich edelster Einfachheit fand. Daß dabei jede Leistung doch von vollster Einheitlichkeit, der jede Manier und Übertreibung ferne lag, getragen war, machte ihre Größe und hob ihn über den Episodisten, zu dem er anfangs angelegt schien, hinaus. Er trat zunächst langsam in das Fach des kränkelnden Costenoble ein, das er neben seinen Intriguantenrollen führte, mit dessen Tode, August 1837, erhielt er eine weitere Rollenerbschaft aus seinem Nachlasse, nachdem der begabte, 1838 engagierte Heinrich Marr aus Braunschweig, der schon 1830 Interesse erregt hatte, sich leider nur bis 1844 halten ließ. Seine scharfe, eindringliche Charakteristik hätte neben der weicheren Farbengebung La Roches in vielen Stücken ihr Eigenrecht gehabt, und seine große, später betätigte Regiebegabung wäre dem Burgtheater sehr zu gute gekommen.[1] Noch Laube bedauert seinen Abgang. Ein verwendbarer Schauspieler kam mit Karl Lucas 1834 für Liebhaberrollen im Konversationsfache. Wenig Bedeutung hatte der 1838 erfolgte Verlust von Karl Schwarz für das Hoftheater, der weniger durch schauspielerische Kunst als durch seine Vorstandsstellung in der berühmten »Ludlamshöhle« bei deren Aufhebung Gegenstand allgemeinen Interesses geworden war. Größer gestaltet sich die Bewegung im Status des weiblichen Personals. Zwei Künstlerinnen, die Wien den Rücken gekehrt hatten, ziehen im Triumph wieder ein. Der Groll gegen Sophie Schröder konnte nicht Stich halten, wo selbst renommierte deutsche Künstlerinnen, wie Frau Lange u. a. über die Erinnerung an ihre einzige Größe nicht zu siegen vermochten. 1833 beginnt sie ihr mit Begeisterung aufgenommenes Gastspiel,[2] das sie 1835 fortsetzt, um 1836 wieder ins Engagement zu treten, mit einem Gehalt von 5000 Gulden, freilich nicht ohne Widerspruch von Seite der obersten Theaterleitung.[3] Sie scheint in ihren tragischen Rollen noch gewachsen, ihre Isabella in der »Braut von Messina« wirkt immer größer und erschütternder, selbst als »Johanna von Montfaucon« wagt sie sich noch zu zeigen, ihre »Armgard« im »Wilhelm Tell« wird ein neues Blatt in ihrem Ruhmeskranze. Aber sowohl ihre Unstetigkeit als die offen zur Schau getragene Abneigung Czernins treiben sie für immer von der



Karl La Roche.

[1] Vgl. Anschütz 316, Humorist 1837, Nr. 185; 1838, Nr. 2.

[2] S. Costenoble 2, 132; 150; 233; 273; 275. Anschütz 275, 301.

[3] Czernin schreibt 1837, wie sie eine erhöhte Pension beansprucht, es wäre das beste, sie sogleich zu entlassen. »Sie ist in einem weit vorgerückten Alter von mehr als 60 Jahren und einem widerwärtigen, jede Illusion störenden Verfall der Gestalt zurückgekehrt. So hoch Frau Schröder als tragische Schauspielerin auch in früheren Zeiten allerdings stand, so konnte doch unter diesen veränderten Umständen jetzt keineswegs mehr die Rede von jener künstlerischen Bedeutung sein, welche die Hoftheaterdirektion als Grund ihres Verfahrens angibt, wodurch so hochgespannte Zugeständnisse gerechtfertigt würden, welches der Erfolg auch ganz augenscheinlich zeigt, da Frau Schröder kaum zwanzigmal im Jahre auftritt, und dies nur in älteren Tragödien, wie Merope, Phaedra u. dgl., für welche die dermalige Individualität derselben kaum mehr paßt, während sie für andere

Hofbühne im Mai 1839 fort, eine Pension und regelmäßig wiederkehrende Ehrengaben sind der Ausdruck des Dankes, den das Wiener Theater ihr schuldet.[1]

Als sie 1833 in der »Braut von Messina« wieder erschien, stand an ihrer Seite als scheidende Beatrice Julie Gley, deren Verlust mit Costenoble zahlreiche Freunde der Kunst betrauern.[2] Im Oktober 1835 erfüllte sich schon das prophetische Wort des genannten Schauspielers: »Man wird sie im Triumph zurückholen«. Als Julie Rettich, an Seite ihres Gatten Karl, der, schon früher durch einige Jahre am Hoftheater engagiert, nun ein tüchtiger, verständiger Schauspieler ohne hervorstechende Individualität geworden war, setzte sie sich immer stärker beim Publikum durch, und bald siegt sie als Maria Stuart gegen die Elisabeth Schröder.[3] Die Gunst Czernins freilich vermochte sie sich auch da nicht zu erringen.



Karl Lucas.

Daß sie überhaupt zurückgeholt wurde, hat sie ihrer Rivalin zu verdanken, mit der noch während ihrer Anwesenheit mißglückte Versuche angestellt wurden. Antonie Fournier gastierte 1832 und wurde trotz des unausgesprochenen Erfolges im folgenden Jahre engagiert, eine korrekte, nüchterne Schauspielerin, der es an Schwung und Kraft in den tragischen Rollen fehlte, während sie sich als gewandte Salon-

Rollen kaum mehr verwendbar ist. Mit diesem Engagement ist also ein mehrfacher Mißgriff geschehen, indem man durch dasselbe die Würde des von dieser Schauspielerin so gröblich beleidigten Hoftheaters erniedriget, ihr ganz unverhältnismäßige Bezüge für so wenig Brauchbarkeit zugewendet und hinsichtlich einer Pension Versprechungen gemacht hat, die gegen alle bestehenden Vorschriften und Regeln verstoßen.« Fürstenberg repliziert sehr entschieden und nennt Frau Schröder in mehrfacher Beziehung »für das Hoftheater unentbehrlich«, vor Allem »als bisher unerreichtes Muster zum Studium und zur Nachahmung«. »Wo lebt eine deutsche Schauspielerin, welche in der Darstellung der Claudia, Isabella, Elisabeth, Merope mit Mme. Schröder auch nur in entfernten Vergleich treten könnte!«

[1] Aus Augsburg schreibt sie am 25. September 1839 an die Weißenthurn, sie segne ihren Entschluß, das Hoftheater verlassen zu haben, »der mich all den Wirren entzogen hat, denen ich bei meiner Gemütsart vielleicht nur durch den Verlust meines Lebens entgangen wäre«.

[2] Siehe Costenoble 2, 150. Abend-Zeitung 1833, Nr. 56. »Dlle. Gley wird auf unserer Hofbühne sehr vermißt werden; nicht von denen, welche die Rollen verteilen und darin nur diejenigen sehen wollen, deren Anblick ihrem Auge wohltut, sondern von den wahren Kennern und Schätzern der Kunst«.

[3] Vgl. Costenoble 2, 275. Theater-Zeitung 1835, Nr. 204 u. a.







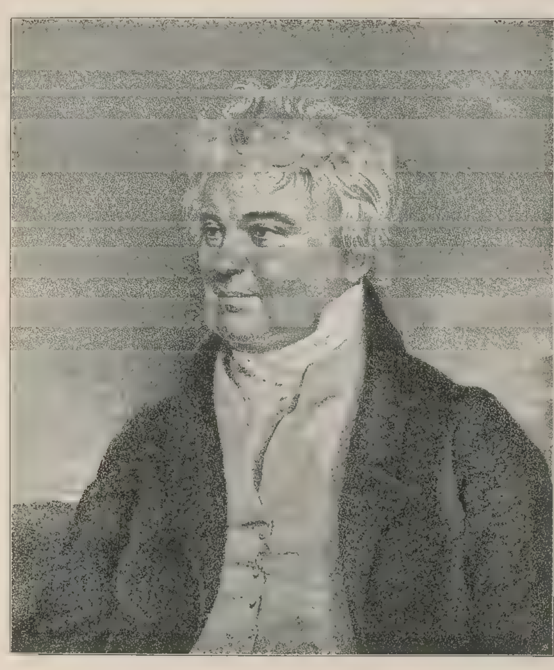
JULIE RETTICH




Kriehuber
855

dame bewährte. Ihre Schönheit war es, die ihr Bewunderung in der Direktion und bei einem Teile der Kritik verschaffte![1]

Als die Rettich langsam in das Fach der Schröder überging, gebrach es an einer jugendlichen Heldin. Diese Lücke auszufüllen, wurde Christine Enghaus aus Hamburg im April 1839 berufen. Sie trat als Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, Griseldis u. a. auf und erregte durch ihre imposante Erscheinung, das mächtige Organ und die deutliche Rede großes Aufsehen, so daß sie 1840 engagiert wurde. Sie ist hauptsächlich Rhetorikerin, aus der Schule Sophie Schröders, die Vertreterin eines gewaltigen Pathos und eines großen tragischen Stils.[2] Eine leichte Neigung zur Monotonie wollen manche Kritiker schon damals an ihr bemerken.



Karl Schwarz.

War so das tragische weibliche Fach hinlänglich besetzt, so erhielt auch die ohnehin stattliche Lustspielgarde ebenfalls ansehnliche Bereicherung. Mit Amalie Haizinger, die öfter noch als gern gesehener Gast, besonders in ihrem Übergange zu älteren Rollen, wiederkehrt, erschienen 1838 ihre beiden Töchter Luise und Adolfine Neumann. Luise, die damals im Alter von siebzehn Jahren stand, gefiel durch ihre anmutige Erscheinung, das vornehm-heitere Wesen, die echte Natürlichkeit so, daß sie 1839 engagiert wurde. Den »weiblichen Fichtner« nennt sie Anschütz. Mit ihm teilt sie das natürliche Gefühl für einfache Schönheit, die innere Festigkeit, mit der sie in jeder neuen Rolle vor das Publikum trat, die langsame, regelmäßige Entwicklung, die sie durchmachte. Ebenso wie er bedurfte sie der Sonne und des Lichtes für ihre Gestalten; Ausweichungen, sei es nun in der Richtung stärkerer Leidenschaften oder zu derberer, possenhafter Ausführung, waren ihr nicht möglich. So ist sie einseitig gewesen und geblieben, aber gerade dadurch ein seltenes Talent in sicherer Formgebung.[3] Sie

[1] Costenoble 2, 143; 175; 325; 330 u. ö., Grillparzer, Tagebücher, 114, 291, Gesellschafter 1833, Nr. 151, Pietznigg, Mitteilungen aus Wien 1835, Heft 2, S. 112 ff., Glaßbrenner a. a. O. S. 191, Sammler 1832, Nr. 128, 133.

[2] Siehe Modezeitung 1839, Nr. 51, Theaterzeitung Nr. 81, Humorist Nr. 67, 76. Der Engagementsvorschlag verlangt sofort das Dekret für diese »in jeder Beziehung durch Talent, Jugend, Persönlichkeit und Vielseitigkeit so vorzügliche Schauspielerin, für die sich bey ihren Gastrollen die allgemeinste, bis jetzt ohne Beispiel gebliebene Teilnahme des Publikums aussprach«.

[3] Siehe Anschütz 317 f., Wanderer 1838, Nr. 44. In einem Briefe an Deinhardstein erhofft die Haizinger (21. Oktober 1837), daß ihrer Luise vielleicht eine Stätte in Wien beschieden sein werde: »Sie wäre dann weit glücklicher als ihre Mutter, die mit 17 Jahren schon festgebunden, den schönsten Aussichten entsagen mußte«. Vgl. Helene Bettelheim-Gabillon im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 11, 139 f., Laube, Burgtheater 308 f.

wurde die echte Schauspielerin des Salons, ein »zartes, feines Band zwischen Publikum und Schaubühne«, wie Laube sagt.



Luise Neumann.

Auch aus der Jugend des Burgtheaters selbst erblühten frohe Hoffnungen. Auguste Anschütz trat aus Kinderrollen langsam in den Vordergrund, und eine vierzehnjährige Wienerin, Mathilde Wildauer, offenbarte 1834 in ihren Debütrollen ein lustig pulsierendes Theaterblut.

Welche Fülle von Begabungen hat sich da zusammengefunden! Der Zufall hatte sie gebracht — und dem Zufalle blieben sie überlassen. Von einer methodischen Führung ist nichts zu verspüren, dazu war weder Deinhardstein persönlich angetan noch das Repertoire.

Auch dieses ist bloßes Spiel des Zufalls. Es gab kein Suchen, sondern höchstens ein Finden. In Hinsicht auf Ausbildung der Talente, wie auf Ausgestaltung des Spielplans läßt sich Deinhardstein wenig Gutes nachsagen. Er hatte aber oft Glück — und das ist wie überall, so beim Theater insbesondere, tausendmal mehr wert als Verstand.

Die Sorge der Direktion, die Kunst der Darsteller ist fast ausschließlich dem Lustspiel geweiht, und dessen Genius heißt Karoline Müller. Sie scheint, wenn wir vorsichtigen Andeutungen trauen dürfen,[1] nicht nur auf der Bühne, sondern auch in der Leitung des Burgtheaters eine maßgebende Rolle gespielt zu haben. Ihr genügen die Lorbeeren der Schauspielerin nicht, sie bringt auch zwei von ihr bearbeitete französische Lustspiele auf die Szene, die trotz ihres geringen Erfolges von den Zeitungen belobt werden müssen. Mit den Kräften, über die das Burgtheater verfügt, wird es bald gleichgültig, was man spielt, wo das wie so vollendet ist. »Man setze«, sagt Saphir, »einmal gar nichts auf den Theaterzettel, gar kein Stück, sondern nur die Namen Müller, Korn, Wilhelmi, Herr und Frau Fichtner und lasse sie sprechen und machen, was ihnen beliebt, das Stück wird, das Stück muß unendlich gefallen«. Und Laube hat richtig gesehen und geschildert:[2]


Karoline Bauer.

»Es ist gar nicht zu leugnen, daß ein Schauspiel an der Burg, in welchem der klassisch-feine Korn, der weiche alles gewinnende Löwe, die überaus liebliche einfache Peche, die kecke, muntere Karoline Müller, der gewandte, liebenswürdige Fichtner, der auf das feinste maßhaltende Herzfeld, der gediegene, geschlossen darstellende Wilhelmi und La Roche, der kaustisch ruhige Costenoble spielen, der größte Genuß ist, welchen man dieser Art in Deutschland haben kann. Ton, Färbung, alles ist in den Grenzen der wohltuendsten Kunst, alles verhält sich harmonisch zum Ganzen, zum Stück, jede Individualität schmiegt sich der Rolle an, niemand tritt ungebührlich hervor. . . . . . Und Publikum und Schauspieler schaffen sich gegenseitig. Das Publikum in der Burg ist das beste, was man finden kann: die störenden, alle höhere Harmonie des Stückes vernichtenden Abgänge, Bravaden ans Parterre gehen erfolglos vorüber, wenn ein Gast oder Neuling den Versuch damit macht, nicht das äußerliche Deklamieren, sondern das richtige Wort, was in das innerste Wesen des Stückes gehört und dies herausstellt, nicht die grobe, auffallende Erscheinung, sondern der feine wesentliche Zug wird beklatscht . . . Von vorneherein muß als Einschränkung zugestanden werden, daß sich diese Vortrefflichkeit des Theaters an der Burg auf das eigentliche Konversationsstück bezieht. Die heroische Tragödie, das eigentliche Kothurndrama gehört nicht in diesen Bereich . . . . So sind Iffland und Kotzebue die Hauptfaktoren dieser Bühne, und man muß sich darein finden, schlechte Stücke gut spielen zu sehen.«[3]

Französisch ist noch immer der größte Teil der Ware.[4] Das Burgtheater ist eine »Sinekure für Übersetzungsfabrikanten« und das schlechteste französische oder englische Produkt findet Aufnahme, während die deutschen Dichter ausgeschlossen bleiben.[5] Auf die einzelnen Erzeugnisse, von denen eines dem anderen auf dem Fuße folgt, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, ebensowenig wie auf das deutsche Schablonenlustspiel. Nennen wir nur die größten Erfolge unter den französischen Stücken, die aber zumeist ihre Feuerprobe schon auf einer Vorstadtbühne bestanden hatten, den

---

[1] Vgl. den anonymen Aufsatz »Das vormärzliche Theater«. Presse 1849, Nr. 289.

[2] Moderne Charakteristiken 1, 312 ff.

[3] Vgl. Zeitung für elegante Welt 1834, Nr. 87: »Unser Leid ist bekannt: mit guten Schauspielern mittelmäßige Stücke geben zu müssen, weil die Theater-Zensur lauter unkünstlerische Neigungen hat.«

[4] Vgl. Varnhagen Denkwürdigkeiten 6, 306. In einem Prolog, den Hermannsthal 1832 zur Wiedereröffnung des Burgtheaters nach den Ferien schrieb, ist die Rede von dem »sittenmörderischen Kosen im schrankenlosen Lustspiel der Franzosen«. Modezeitung 1832, Nr. 94, »Austria and the Austrians« 1837 1, 166 spricht von den »badly translated french pieces«.

[5] Morgenblatt 1840, Nr. 4, 50 f., sehr scharf die Allgemeine Zeitung Nr. 54, Beilage.



Fichtner als Louis im Pariser Taugenichts.

»Pariser Taugenichts« (21. September 1837), eine entzückende Rolle Fichtners,[1] und einige kleine Possen, wie das vielbelachte »Nach Mitternacht« (8. April 1840) oder Sensationsstücke wie »Wahn und Wahnsinn« (21. April 1835), unter den deutschen Werken bekannter Dichter den »Doppelgänger« Holbeins (27. August 1832), wieder getragen durch Fichtner, die »gefährliche Tante« Albinis (15. Februar 1837), ein Triumph der Müller, mit der Karoline Bauer vergebens zu rivalisieren suchte, Töpfers »Der reiche Mann oder die Wasserkur« (19. September 1839), »Die Vormundschaft« von Gerle und Uffo Horn (30. März 1837)[2] u. a. Das meiste aber verschwand nach kurzer Zeit. Ein Stück wie der »Nachschlüssel«, eine französische Roheit, erregt allgemeine Entrüstung (4. April 1837), ein anderes »Der Hirsch« kann überhaupt nur einmal gegeben werden. Auch Raupach, dessen Verhältnis zum Burgtheater sich unter der neuen Direktion kühler gestaltet hatte,[3] brachte beifällig aufgenommene Werke wie die »Geschwister«[4] unter dem Pseudonym Em. Leutner (23. August 1838) neben manchem Mißglückten. Entweder Posse oder rührende Familiengeschichte heißt die Losung. So kommen die alten Stücke von Iffland und Kotzebue wieder zu Ehren, die Weißenthurn schreibt mit nimmermüder Feder noch immer Schauspiele, Amalia von Sachsen setzt sich mit ihren durchaus ehrenwerten, breit behaglichen Gemälden »Der Oheim«, »Der Landwirt«, »Die Stieftochter« u. s. w. fest in das Burgtheater, und auch die Birch-Pfeiffer hat mit einem solchen Stücke »Onkel und Nichte« (29. Dezember 1836) recht unglücklich debütiert, auch das öde Künstlerdrama »Rubens in Madrid«, das sie folgen läßt (3. Februar 1838), zeigt noch wenig Spuren ihrer kommenden Bühnenherrschaft. Deinhardstein, der auch zuweilen unter dem Pseudonym Dr. Römer schreibt, bringt einige bürgerliche Lust- und Schauspiele, wie »Liebe und Liebelei« (22. Mai 1833), ein Stück nach dem ältesten Kotzebue-Schema, aber im Dialog unter Einfluß Bauernfelds sichtlich verfeinert, mit sehr hübschem Erfolge, der ihm aber bei anderen ähnlichen Produkten nicht immer treubleibt. Dafür aber feierte er gleich bei seinem Antritte als Direktor auch einen, den dichterischen Ruhm des »Hans Sachs« fast noch überbietenden Triumph mit dem »Garrick in Bristol« (14. Juni 1832), ein geschicktes Spielstück mit zwei großen Paraderollen, dem sich als Johnson verkleidenden Garrick und dem alten Hill, der ein Stück geschrieben hat, das Garrick als Darsteller rettet, während er zugleich die Abneigung des Autors gegen den Schauspielerstand zu besiegen weiß. Daß diese ganz respektable Leistung keine literarische Tat war, hatte schon Schreyvogel gesehen, der freilich auch den Erfolg angezweifelt hatte. Die Zeitgenossen des Dichters aber haben das Werk zumeist weit überschätzt,[5] bestochen durch die glänzenden Leistungen Löwes und Costenobles, für den später La Roche mit gleicher Wirkung eintrat. Das Stück erlebte bis 1866 71 Aufführungen, 11 noch im ersten Jahre.

---

[1] Die abfällige Kritik hinderte den Erfolg durchaus nicht, vgl. Sammler Nr. 118, Humorist Nr. 146, Telegraph Nr. 118, wo Kuranda sehr für das Stuck eintritt.

[2] S. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 5, 71 f., 181 f., 13, 211. Hans Jörgel 1837, Heft 2.

[3] Vgl. Deutsche Dichtung 3, 216 ff. 1833 hat er Wien besucht, vgl. Bauernfeld im Jahrbuch 5, 170. Morgenblatt 1833, Nr. 267.

[4] Saphir, »Ein Ifflandisches Skelett mit Raupachscher Befleischung«, Humorist Nr. 137, Theaterzeitung Nr. 170.

[5] Vgl. Anschütz S. 294, Costenoble 2, 107 u. ö., Modezeitung Nr. 107, Pietznigg, Mitteilungen aus Wien 1833, Heft 1, Sammler Nr. 76, Theaterzeitung Nr. 122, 207, Glaßbrenner a. a. O. S. 164.









MATHILDE WILDAUER

Der Haupt- und Hausdichter des Burgtheaters ist Bauernfeld geworden. Er entfaltet eine überrege Produktion, unter der die Sorgfalt der Ausführung und die Vertiefung schwer leiden. Viele Stücke sind nur schematische Lust- oder Schauspiele, schlecht motiviert, lediglich für seine Burgtheaterkünstler, in erster Linie für Korn und das Ehepaar Fichtner hingeworfen. Mit liebenswürdiger Offenheit urteilt Bauernfeld selbst über die Arbeiten dieser Zeit: [1]

»Ist etwas an der leichten Ware zu loben, so ist es der natürliche Ton. Die Lustspiele sind eben, wie sie ein junger Mann mit einigem Talente in Österreich schreiben konnte. Ein Stück Leben, bürgerlich humanen Lebens, ist darin; ein Stück deutsch-österreichischen oder speziellen Wiener Lebens. Die Lustspiele waren schwach, mittelmäßig — aber ich konnte keine besseren machen, und die Leute hätten auch keine besseren haben mögen, die Theaterdirektion schon gar nicht!«

So bringt Bauernfeld nichtssagende Kleinigkeiten, wie »Der Zauberdrache« (12. Februar 1833), eine possenhafte, an Nestroys »Einen Jux will er sich machen« gemahnende Trivialität [2] oder die wieder mehr ans ältere Familienstück angeschlossene »Helene« (19. August 1833) [3] und »Franz Walter« (28. August 1834), [4] wo der Dichter eine platte Nachahmung der Gurli mit Motiven der Goetheschen Geschwister verbindet und die Charakterfigur eines Menschenfeindes zeichnen will, die dann besser in dem Verslustspiele »Der Selbstmörder« mit Anlehnung an Molière wiederkehrt (6. November 1837). [5] Auch der Mode des Künstlerdramas, an das schon eine episodische Figur des „Franz Walter“ anknüpft, bringt er ein bescheidenes Opfer mit dem kleinen Dramolet »Die Kunstjünger« (29. November 1836), einer seiner schwächsten Leistungen, gerade weil sie ohne innerlichen Ernst höhere Fragen anzugehen sucht. [6]

Erfindung und Verwicklung bleibt überall schwach und unzulänglich, die Figuren sind immer dieselben, erfreuen aber in ihrer Bühnensicherheit. Wo Bauernfeld wirksamere Situationen trifft und das Detail sorgfältig ausarbeitet, gelingen ihm jene wahren gemütlichen Wiener Lustspiele, die ihn berühmt machen. »Das letzte Abenteuer« (4. Oktober 1832) bringt wieder die Lieblingsfigur des Dichters, den sich bekehrenden Lebemann und führt uns auf den Maskenball, wo sich aus Vermummungen leicht sich lösende Verwechslungen der sich kreuzweise liebenden Paare ergeben, in glänzenden Episoden erscheinen der schon aus den ersten Werken des Dichters bekannte hochmütige Bureaukrat, die nach dem Schwiegersohn jagende Mutter, er versteht es, viele Personen auf der Szene zu vereinen und jeder einzelnen ein bezeichnendes Wort in den Mund zu legen. Der große Erfolg dieses Stückes [7] wird wieder erreicht mit den »Bekenntnissen« (8. Februar 1834), die ungemein flott, schon mit einer echt Wienerischen »Ansprech«-szene einsetzend, sich zu einem unendlich lebendigen Spiele, das auch die männliche Verkleidung der weiblichen Hauptfigur nicht scheut, steigern, und in zündenden Dialogen Petrucchio und seine Katharina in moderne Salontonart transponieren. [8] Die Aufführung war vollendet: neben dem reiferen Liebhaber Korn wuchs der jüngere Fichtner mächtig empor, die kokette Witwe war für Karoline Müller, die mädchenhafte Freundin für Frau Fichtner geschrieben. Die Kunst dramatischer Konversation, die man hier bewundern kann, schreitet noch vor im »Tagebuch« (29. November 1836), der etwas unwahrscheinlichen Geschichte einer Ehe, in der der welterfahrene Mann ein unschuldiges Gänschen heimzuführen glaubt, das sich zu seinem Glück als kluges, sinniges Frauchen entpuppt. [9]

---

[1] »Das Theater, das Publikum und ich« in Ostdeutsche Post 1849, Nr. 265.

[2] Costenoble 2, 139, 142 f., Jahrbuch, 5, 63 f., Rezensionen 169, dazu Gesellschafter Nr. 46, Morgenblatt Nr. 267 (sehr scharf). — Es fanden nur vier Vorstellungen statt.

[3] Costenoble 2, 161 f., Jahrbuch 5, 65, Rezensionen 170, Gesellschafter Nr. 151, Wanderer Nr. 233, Laube, Erinnerungen 1, 191 ff., Reisenovellen 2, 65.

[4] Costenoble 2, 191 f.; 199; 204. Jahrbuch 5, 67, 69, Rezensionen 173, dazu Abendzeitung Nr. 310, Wanderer Nr. 244.

[5] Jahrbuch 5, 78, 81, Rezensionen 183, dazu Telegraph Nr. 132, 136, Abendzeitung Nr. 307, Horner a. a. O. S. 137, Grillparzer 12, 168.

[6] Costenoble 2, 310, Jahrbuch 5, 77, Rezensionen 180, dazu Wanderer Nr. 326. Nur dreimal gegeben.

[7] Costenoble 2, 127, Jahrbuch 5, 63 f., Rezensionen 168, dazu Abendzeitung 1833, Nr. 56, Grillparzer Tagebücher S. 111.

[8] Costenoble 2, 178, 181 f., Jahrbuch 5, 65 f., Rezensionen 171. Über Grillparzers Mitarbeiterschaft s. Werke 12, 153 ff., Horner a. a. O. S. 75 f.

[9] Costenoble 2, 315, Jahrbuch 5, 77, Rezensionen 181, dazu Wanderer Nr. 326.

Das Meisterwerk des harmlosen Konversationslustspieles ist »Bürgerlich und Romantisch«, das Bauernfeld mit Recht als das beliebteste seiner Lustspiele bezeichnen durfte. Wieder dankt es seinen Erfolg nicht der dürftigen Erfindung, sondern der glänzenden Charakteristik der typischen Figuren: der alternde vornehme Mann, der sich noch die weiblichen Herzen erobert, kehrt ebenso wieder, wie die geistreiche, kokette Witwe, den Kontrast bildet das andere Paar, das junge Mädchen und der schüchterne, halb komische Liebhaber. Gern werden immer literarische, besonders theatralische Anspielungen ins Gespräch eingestreut, das den Ton des Wiener Salons auf die Bühne trägt. Hier ist der Dichter so recht, wie ein moderner Kritiker von ihm sagt, der »Sprecher für die innere Stadt«, er versteht es auszudrücken, was das Publikum sich selbst sagen würde. Der Gegensatz von romantischer Schwärmerei des einen, spießbürgerlicher Selbstgenügsamkeit des anderen Paares löst sich durch innerliche Konflikte in einer beruhigenden Ausgleichung.

In diesem Werke waren es auch die reicher als sonst gestalteten Episoden, die mit zum Erfolge beitrugen, wohl am meisten der schriftstellernde Lakai Unruh, auf dessen Original das Publikum mit dem Finger weisen konnte. Lange schon hatte Bauernfeld die Witzeleien des Kritikers der »Theaterzeitung« mit Unwillen ertragen und gelegentlich kleine literarische Vorstöße gegen Saphir, wobei er Grillparzer zum treuen Alliierten hatte, unternommen.[1]

Jetzt zog er auf das offene Schlachtfeld der Szene und stellte in dem Lohndiener, der eine böse Vergangenheit als Schriftsteller und Rezensent hinter sich hat und die Klassiker in verächtlicher Weise heruntermacht, den frech nörgelnden Kritiker an den Pranger, dem zeitunglesenden Publikum völlig kenntlich.[2]

Die Kritik freilich, die fast einstimmig eine glänzende war, schweigt darüber, auch Saphir, der sich in einer gesuchten Darlegung des ihm unrichtig scheinenden Titels ergeht, sagt kein Wort, ja er rühmt sogar die geschickte Szenenführung und den gefälligen Dialog.[3] Wieder waren es Bauernfelds Schauspieler, besonders Korn und Fichtner als Ringelstern und Sittig, die Peche als Katharina, die Pistor als Cäcilie, Herzfeld als Unruh, neben Wilhelmi und Costenoble in den Väterrollen, die den durchschlagenden Erfolg des Abends (1. September 1835) machten. Es ist das einzige heimatliche Lustspiel aus dieser Zeit, das sich ohne jede größere Pause bis auf den heutigen Tag auf dem Repertoire erhalten hat.

Aber, da Saphir seine tückischen Geschosse nach wie vor gegen ihn richtete, zog Bauernfeld nochmals und viel kriegerischer ausgerüstet zu Felde, indem er mit dem »Literarischen Salon« ein dramatisiertes Pamphlet auf die Szene des Burgtheaters brachte, das an Heftigkeit nur mit den Angriffen, die der »Grüne Hut« einst gegen Sonnenfels gerichtet hatte, sich vergleichen läßt. An Molière sich anlehnend, bringt er hier in den Gestalten des Dichters Morgenroth und des Zeitungsherausgebers Wendemann Bäuerle und Saphir auf die Bühne, er läßt sie in Selbstcharakteristiken das ganze elende Getriebe einer unlauteren, bestechlichen, durch und durch korrupten Journalistik entfalten, und legt dem kategorisch absprechenden Kritiker Äußerungen, wie: »Wortspiele helfen Alles« in den Mund, die jeder Zuhörer auf Saphir, der nach Bauernfelds Versicherung »im Parterre wie auf dem Pranger saß«, beziehen mußte, während die zahlreichen Ausfälle auf das »Junge Deutschland« dem Wiener Publikum wohl weniger geläufig waren. Die Zensur hat unbegreiflicherweise nur weniges abzuändern für nötig gefunden.[4] Bei der Aufführung (24. März 1836) erregte schon der Prolog Anschütz', der die Lüge und Heuchelei zu bekämpfen versprach, einen Beifallssturm, der sich während der ersten Akte immer wieder erneuerte, während der dritte, wirklich matte Akt abfiel. Zu spät sah

---

[1] S. Jahrbuch 5, 174, 176, Grillparzer 18, 145. Vgl. H. Bahr, Rezensionen 1901—1903, S. 13 ff.

[2] Vgl. Minor in Ein Wiener Stammbuch, S. 274 ff.

[3] Costenoble 2, 237 f., 239 f., Jahrbuch 5, 73 f., Kritiken 177, dazu Wanderer Nr. 232 ff., Blätter für Literatur und Kunst S. 301 f.

[4] Statt »das junge Deutschland« wird »das jetzige Deutschland« gesagt, die jüdische Wortstellung in der Rolle Morgenroths erscheint ausgetilgt, ebenso fallen die Ermahnungen an Volk und Nation.

man ein, daß man mit der Zulassung des Stückes einen Fehler begangen habe, es wurde nach den skandalösen Vorgängen bei der Première verboten, auch für den Druck, worauf es in dem »Taschenbuch dramatischer Originalien« in Leipzig erschien: ein Stich zeigte die beiden Hauptfiguren mit den porträtgetreuen Zügen der Originale, und darunter standen die bezeichnenden Worte Morgenroths, die er auf Bewilligung eines größeren Vorschusses durch Wendemann erwidert: »Zwölf Louisdor? Es steigen mir bereits einige humoristische Blasen auf«, eine Stelle, die die Burgtheaterzensur durch die Änderung in »einige geistige Blasen auf« abgeschwächt hatte.

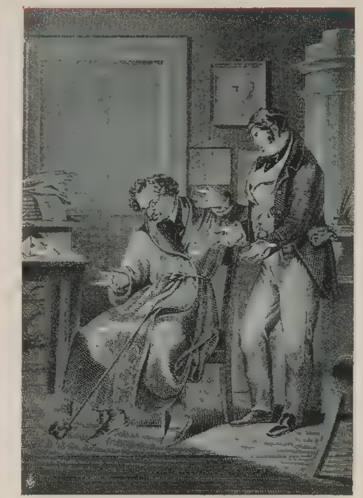


Illustration zu Bauernfelds Lustspiel »Der literarische Salon«.

Aber genützt hatte sich Bauernfeld durch diesen tendenziösen Angriff nicht. Das bessere Publikum wollte von den Katzbalgereien nichts wissen, auch die ihm sonst günstige Kritik wendet sich gegen das Werk. Saphir, dessen Äußerung man mit begreiflicher Neugier entgegensah, hatte bei der literarischen Minderwertigkeit des Produktes leichten Stand, als die verfolgte Unschuld zu erscheinen.[1] Bauernfelds Proteste gegen die Unterdrückung[2] blieben ohne Erfolg; ja im Gegenteile, Saphir erhielt die Erlaubnis, eine neue Zeitschrift herauszugeben, den »Humorist«, der nun durch lange Jahre eine große Rolle im Wiener Journalwesen spielte, obwohl das Publikum teilweise durch die Mäßigung, die sich Saphir hier gegen das Burgtheater auferlegte, enttäuscht wurde.[3] Den Krieg gegen Bauernfeld freilich führte er daselbst unentwegt weiter. Eine wirkliche Theaterkenntnis läßt sich seinen Kritiken auch hier nicht absprechen, so sehr er sie durch die Jagd nach Witzen und seine anrüchige Persönlichkeit an und für sich schädigt.

Jedenfalls wird nunmehr auch von der übrigen Journalistik dem Theater ein ernsteres Interesse zugewendet. Die kaiserliche Wienerzeitung erhielt von 1840 ab die Erlaubnis, Berichte über die Hoftheater einzurücken, ihr erster Referent war Bauernfeld[4], und die Augsburger Allgemeine Zeitung, die in Österreich einen ungeheuren Einfluß hatte, folgt 1842 mit eingehenden, anfangs sehr unabhängigen Artikeln.

Die Produktion Bauernfelds hatte inzwischen einen anderen Charakter angenommen, der im engen Zusammenhange mit zwei neuen ins Repertoire der Hofbühne tretenden Faktoren steht.

Der eine ist die Einbürgerung des französischen Sittenstückes, der großen »Comédie« Scribes und Dumas' des älteren. Am 30. Mai 1837 erschienen »Die Gönnerschaften«, nach den »Cameradéries« von Deinhardstein bearbeitet. Freilich, in welcher Gestalt! Bis ins Detail läßt sich hier nachweisen, wie alle die feinen satirischen Spitzen des Dialogs rücksichtslos abgebrochen werden, so daß schließlich nichts als ein breites bürgerliches Familienstück übrig bleibt.[5] Nicht viel besser erging es Dumas' »Mademoiselle

---

[1] S. Costenoble 2, 259 ff., Jahrbuch 5, 75 f., 80, Kritiken 170 f. Saphir schreibt: »Ich für meine Person habe das Theater mit einem Troste verlassen, mir ist erst jetzt klar geworden, was ich für ein ungeheures Talent bin! Wenn es so schwer ist, witzig zu sein, wenn es so unmöglich ist, Lachen zu erregen, ohne zu persönlichen Beziehungen Anlaß zu geben, welch ein Genie muß ich sein!« Dazu Wanderer Nr. 86 f., Telegraph Nr. 38, Zeitung f. eleg. Welt Nr. 88 (Kurländer). Vgl. Bauernfeld Poet. Tagebuch S. 45, Horner a. a. O. 68 f.

[2] S. Jahrbuch 5, 179. Glossy Neue Freie Presse Nr. 13428.

[3] S. Costenoble 2, 313 f., 319, Jahrbuch 5, 82, Bauernfelds Polemik gegen das Blatt S. 185 I., Saphirs Erwiderung Humorist 1838, Nr. 73. Ein großes Lob Saphirs im Morgenblatt 1839, Nr. 97, Hans Jörgel 1837, Heft 2, Zeitung f. eleg. Welt 1838, Nr. 165.

[4] Vgl. meinen Aufsatz in der Jubiläumsschrift »Zur Geschichte der kaiserlichen Wienerzeitung«, S. 141 ff.

[5] Vgl. Costenoble 2, 334, Modezeitung Nr. 68, Theaterzeitung Nr. 109, Humorist Nr. 73, Wanderer Nr. 129.

de Belle-Isle«, die als »Leichtsinn und seine Folgen« durch denselben Verdeutscher am 19. März 1840 eingeführt wurde.[1] Von allen Seiten erhoben sich Klagen gegen die Immoralität dieser, ohnehin äußerst abgeschwächten Werke, auf die die »Allgemeine Zeitung« sehr richtig erwidert.[2]

Den Anwürfen, die das französische Sittenstück auf deutschem Boden überall erfährt, tritt das Drama des jungen Deutschland entgegen. Ein Familienstück auf nationaler Basis, das eine vertiefte Darstellung sozialer und geschlechtlicher Fragen bringt, ist das Ziel Gutzkows und seiner Genossen. Menschen der Gegenwart treten auf die Szene, aber ihren Darstellern fehlt die Poesie, kalte Berechnung und unwahres Pathos füllen die mit klügelndem Raffinement ausgestatteten Situationen. Aber der Erfolg dieser Werke war zu bedeutend, als daß das Burgtheater achtlos hätte an ihnen vorübergehen können, wo sich von vielen Seiten Rufe nach den neuen Dramen Gutzkows, Immermanns, Devrients erhoben hatten.[3] Am 14. Oktober 1840 erschien Gutzkows »Werner oder Hand und Herz«, nachdem der »Richard Savage«, den Deinhardstein zunächst im Auge hatte, auf unüberwindliche Zensurschwierigkeiten gestoßen, und die Aufführung dieses, vielfach an das alte Familienstück anknüpfenden Dramas ist das zweite bedeutsame Moment in der Theatergeschichte dieser Jahre. Mit nie gehörter Schärfe werden die sozialen Gegensätze zwischen dem vornehmen Manne und seinem hochbegabten Schwiegersohne entwickelt, der durch eigene Kraft emporzukommen sucht und stolz jede Hilfe zurückweist, nachdem er sich in einem Liebeskonflikte erst die ihm angetraute Gattin als echte Teilnehmerin seines Lebens erobert. Fast revolutionär klingen viele Sätze, wenn sie auch das Burgtheater, besonders dort, wo sie sich gegen den Erbadel kehren, und in den demokratischen Tendenzen sehr gemildert hat.[4] Insbesondere der Schluß, den Deinhardstein als unmöglich bezeichnet hatte, wurde von Gutzkow dahin abgeändert, daß Werner wenigstens den Adel, den er ursprünglich zurücklegte, beibehielt, »schon aus Rücksicht auf seine Gemahlin.« »Diese Konvenienz«, sagt Gutzkow selbst, »wurde echt wienerisch, sogar durch Rücksichten des Gemüts mit einschmeichelnder Überzeugung motiviert.« Aber der Ruf einer neuen Zeit klang trotzdem aus dem Werke, dessen allzu versöhnlicher Ausgang als unberechtigt empfunden wurde. Mit dem Schlagworte »Moderne Ifflanderei«, das Saphir und Bauernfeld prägten, war das konstruierte und absurde, aber interessante Stück durchaus nicht abgetan, es kam im letzten Vierteljahre 1840 noch neunmal zur Aufführung und erhielt sich bis 1869.

Zur selben Zeit, wo diese neuen Richtungen ins Burgtheater einziehen, kommt Bauernfeld mit dem »Vater« (9. April 1837), einem an die »Klingsberge« gemahnenden, etwas leichtfertigen Produkte, das der Dichter schon vor der Aufführung gegen die Vorwürfe der Unsittlichkeit, die von allen Seiten erhoben wurden, in Schutz zu nehmen sucht und selbst auf die französischen Einflüsse zurückführt.[5] Der Vorwurf der »Ifflanderei« ließe sich gegen die folgenden Schauspiele »Zwei Familien« (19. April 1838) und »Ernst und Humor« (17. November 1840) erheben, wenn nicht in beiden eine Reihe von Motiven direkt auf das von Bauernfeld so bekämpfte junge Deutschland hinwiesen: in ersterem haben wir den Adelskonflikt bei Schließung einer Ehe zwischen einem bürgerlichen jungen Mann und einem vornehmen Mädchen, das erst nach harter Prüfung errät, wem sich ihr Herz zuneigt, im zweiten steht ein verrücktes Original im Mittelpunkte, das sich in großen Tiraden über das »deutsche Genie«, Luft

---

[1] Sammler Nr. 46 f. (Weidmann), Modezeitung Nr. 47, Wanderer Nr. 70, Humorist Nr. 60, 64, Theaterzeitung Nr. 70 f., Allgemeine Zeitung Nr. 109.

[2] Sie konstatiert, daß im »Fräulein von Belle-Jsle« der Bearbeiter das Liederliche verwischt, aber zugleich auch alle Motive unverständlich gemacht hat. Man soll solche Stücke entweder geben, wie sie sind, oder gar nicht. »Die zarten Seelen in unseren Theatern schreien gewöhnlich Zeter über die Immoralität eines Wortes, während sie unangefochten die Immoralität der Sache in Masse vertragen.«

[3] Vgl. Morgenblatt 1840, Nr. 50, 179.

[4] Wienerzeitung Nr. 291 (Bauernfeld), vgl. Jahrbuch 5, 89, Sammler Nr. 166, Modenzeitung Nr. 167 f. (Wähner, sehr lobend), Wanderer Nr. 249, Abendzeitung Nr. 282, Humorist Nr. 172, 203, Theaterzeitung Nr. 249 f., 305. Auch Gutzkow an Deinhardstein, Deutsche Dichtung 4, 99 ff., Briefe an Ed. Devrient, Vossische Zeitung 1891, Sonntagsbeilage Nr. 44.

[5] Costenoble 2, 33, Jahrbuch 5, 78, Rezensionen 181 f., dazu Telegraph Nr. 50, 52, Wanderer Nr. 95, Hans Jörgel, Heft 2, Horner a. a. O., S. 82, 98.



Fichtner, Wilhelmi, Löwe und Herzfeld in dem Lustspiel »Die Widerspänstige«.

macht. Daß diese Werke, die in ihrer Handlung ebenso uninteressant wie unwahrscheinlich sind und nur wenige Blitze Bauernfeldscher Laune offenbaren, gründlich abfielen, ist nur zu begreiflich.[1] Ebenso wenig Glück hatten die älterer Zeit entstammenden »Geschwister von Nürnberg« (30. Mai 1840), deren »sehr schwächlicher romantischer Schimmer«, wie der Dichter selbst sagt, vor dem Lampenlichte arg verblaßte.[2] »Mehrmals durchgefallen — das ist des Künstlers Erdenwallen«, sagt der Dichter resigniert in seinem »Poetischen Tagebuch«, wie er schon im »Zauberdrachen« den Theaterschneider Kreisler hat ausrufen lassen: »Wen das Auspfeifen abschreckt, der hat nicht die rechte Weihe.«

Das tragische Repertoire zeigt eine bedeutende Einbuße gegenüber der früheren Epoche, sowohl was Novitäten als was Reprisen betrifft. Das Publikum war damit zufrieden und die Leiter des Hoftheaters konnten ihrer Überzeugung ruhig Ausdruck geben. »Drama und Trauerspiel langweilen mich zum Sterben. Wenn nicht das Lustspiel wäre, möchte der Henker den ganzen Theaterkram holen« sagt Czernin offenherzig zu Karoline Bauer.[3]

In der Art, wie die Klassiker behandelt werden, liegt das äußerlich sichtbarste Symptom der Dekadenz. Deinhardstein gibt die Errungenschaften Schreyvogels auf, ohne aus eigenen Kräften neue Eroberungen zu machen. Das erstere ist viel sträflicher als das letztere. Meist bilden die Schröder und

[1] »Zwei Familien« Jahrbuch 5, 82, Rezensionen 185, dazu Telegraph Nr. 49, Hans Jörgel, Heft 2, Wanderer Nr. 97, Zeitung f. eleg. Welt Nr. 112, »Ernst und Humor«, Jahrbuch 88 f., Rezensionen 190, dazu Wienerzeitung Nr. 326, Wanderer Nr. 278.

[2] Siehe Jahrbuch 5, 86 ff., Rezensionen 180, dazu Wanderer Nr. 134, Bauernfeld Werke 12, 117.

[3] Aus meinem Bühnenleben S. 275, vgl. Gesellschafter 1833, Nr. 185.

die Rettich die Veranlassung, daß die Werke Lessings, Schillers, Goethes wieder erscheinen, fast ausschließlich werden ihnen die Sonntage, wie als Beisteuer zur Volksbildung reserviert, und die Vorstellungen werden vielfach als unwürdig gekennzeichnet.[1] Es sind oft Pausen von einem Jahre und mehr, ehe die »Braut von Messina«, »Emilia Galotti« u. a. wieder an die Reihe kommen. Auf den »Wilhelm Tell«, den man 1836 für das Schillerdenkmal gab, tat man sich sehr viel zugute.[2]

Von Goethe bringt Deinhardstein gleich bei seinem Antritte »Jery und Bätely« (9. Juni 1832),[3] der »Götz« erscheint 9. Juni 1834 in Goethes Bearbeitung[4] und zu Anschütz' Triumphe, ist aber schon 1839 nach wenigen Vorstellungen wieder abgetan, der »Faust« wird am 29. Mai 1839 in einer fünfaktigen Bearbeitung Deinhardsteins vorgeführt, die uns nicht erhalten ist, aber nach den Berichten kaum die bescheidensten Ansprüche befriedigen kann.[5] Die Vorstellung, in welcher Löwe, die Rettich und Fichtner (Valentin) wieder die größte Anerkennung ernten, während der Mephisto La Roches zu wenig teuflisch gefunden wird, erntet viel Lob, aber der Zuspruch bleibt bald aus, sie wird bis 1841 nur zehnmal wiederholt.

Heinrich v. Kleist figuriert nur noch einige Zeit mit dem »Käthchen«; es wird 1832 bis 1835 fünfmal gegeben, dann verschwindet es spurlos bis 1842. Nicht viel besser ergeht es Shakespeare, dem gegenüber sich sogar die zahme Theaterzeitung zu energischen Forderungen aufrafft.[6] Der »Lear«, Anschütz' Glanzrolle, fehlt von 1833 bis 1836 gänzlich, von den selbstverständlich beseitigten »Heinrichen« gar nicht zu reden. Dafür aber bringt Deinhardstein zwei Shakespearesche Lustspiele in eigenen Bearbeitungen: »Die Widerspenstige« (9. März 1838) und »Was ihr wollt« als »Viola« (26. November 1839). Während die fürchterlich verflachende, selbst in Umstellung der Vorgänge frevelhaft mit dem Originale schaltende Verarbeitung des erstgenannten Stückes leider noch immer auf dem Repertoire unseres Hoftheaters stehen darf, ist die »Viola«, die eine Szene wie die Kneipe der Gesellen einfach wegstrich, mit dem Jahre 1848 glücklich verschwunden. Beide Stücke lenken den Witz Shakespeares in das ruhige Fahrwasser der gemütlichen Posse und danken ihren nachhaltigen Erfolg der Darstellung Frau Fichtners und Herrn Löwes als Käthchen und Petrucchio,[7] während selbst die Rudimente Shakespearescher Drastik, die in »Viola« übrig geblieben waren, das zimperliche Publikum etwas verletzten, das nur der Rettich in der Doppelrolle Viola-Sebastian volle Anerkennung zollte.[8] Im Lobe der Arbeiten Deinhardsteins überbieten sich pflichtmäßig die Wiener Blätter. Immerhin muß ihm das Verdienst gewahrt bleiben, das Shakespearesche Lustspiel dem Burgtheater wieder zugeführt zu haben.

Ebensowenig suchte man seinen Besitzstand an älteren guten Werken der Müllner, Houwald, Raupach u. s. w. festzuhalten, dafür macht man überflüssige Belebungsversuche an Kotzebues

---

[1] Vgl. Morgenblatt 1835, Nr. 235, Zeitung für eleg. Welt 1838, Nr. 157, Abendzeitung 1836, Nr. 216, Allgemeine Zeitung 1839, 347 B. Protest dagegen 1840, Nr. 12B, Erwiderung Nr. 54B.

[2] Costenoble 2, 285f., 310f.

[3] Vgl. Costenoble 2, 114, Ztg. f. eleg. Welt Nr. 145, Sammler Nr. 79, Theaterzeitung Nr. 211.

[4] Siehe Costenoble 2, 194 ff., Wanderer Nr. 162, Theaterzeitung Nr. 116, 238.

[5] Vgl. Sammler Nr. 79, Theaterzeitung Nr. 109 erklärt: das Werk gehört nicht auf die Szene. »Die Chöre der Engel und Geister, die Szenen der Bauern (!) in Auerbachs Keller, die Szene am Brunnen, Zwinger, der böse Geist, die Walpurgisnacht und das Intermezzo wurden natürlich weggelassen, das andere mit wenigen, aber nötigen Veränderungen. Nur das Erscheinen des Mephisto und Schülers auf offener Straße und des Ersteren plötzliche Verkleidung als Faust paßt nicht in diese Szenenverkettung.« Humorist Nr. 110. Die Allgemeine Zeitung 1840, Nr. 54B. spricht von der »hirnverbrannten Bearbeitung des Faust« und hofft zur Ehre der Kunst, man kehre wieder zu den früher gegebenen Szenen zurück. Die erste Aufführung fand zum Besten des Mozartfonds statt. — Die »Szenen«, die Schreyvogel gegeben hatte, sah Moltke noch am 10. Oktober 1835 mit großer Entrüstung über die Textverstümmelung. (Gesammelte Schriften 1, 105.)

[6] 1837, Nr. 101. Miss Trollope begeistert sich 1836 und 1837 für die Rettich als Desdemona und Julia, während ihr Löwe-Romeo mehr für einen Falstaff geeignet vorkommt a. a. O. 1, 318; 2, 365.

[7] Sammler Nr. 40, Telegraph Nr. 36, Humorist Nr. 48, Theaterzeitung Nr. 60.

[8] Wanderer Nr. 285, Modezeitung Nr. 146, Theaterzeitung Nr. 229, Humorist Nr. 237. Im Wanderer 1840, Nr. 35, veroffentlicht K. Calman »Rhapsodisch-kritische Gedanken« über das Stück. Ungunstig urteilt das Morgenblatt 1840, Nr. 4

»Corsen« u. a. Der »Correggio« durfte 1835 endlich den ihm vom Dichter bewilligten Tod finden, aber das Publikum scheint davon wenig befriedigt gewesen zu sein. Von Grillparzer steht die »Sappho«, besonders durch die Rettich, die auch nach der Schröder sehr interessierte, auf dem Repertoire, das Jahr 1839 bringt den »Ottokar« wieder, freilich nur für vier Vorstellungen.

Unter den neuen Tragödien stehen die Werke Raupachs zwar noch quantitativ oben an, aber die Erfolge dieser literarisch absteigenden Periode seines Schaffens lassen zu wünschen übrig. Weder »Robert der Teufel« (12. März 1833)[1], noch das undramatische Werk »Tassos Tod« (4. November 1834), obwohl es von der Kritik überschwenglich gefeiert ward und Korn Gelegenheit zu einer herrlichen Leistung bot, lockten das Publikum an[2]; auch der »Konradin«, mit dem die Crelinger sich einen Triumph zu holen dachte, versagte, teils durch unsinnige Zensurstriche, teils durch die ältliche Darstellerin der Titelrolle selbst (21. Mai 1835)[3]. Besseren Erfolg hatte die effektvolle »Corona von Saluzzo« (16. Dezember 1834)[4], obwohl die Kritik sie weit hinter den »Tasso« stellte, durch die Leistungen der Rettich und Löwes, auch »Cromwells Ende«, dessen Aufführungsmöglichkeit Raupach selbst bezweifelte, fand (29. Juni 1839) bessere Aufnahme, als man erwartet hatte.[5] Zwischen den einzelnen Stücken liegen aber Pausen von Jahren, in denen Raupach vergebens seine neuen Arbeiten anzubieten sucht; obwohl man seine »Nibelungen« mit Fräulein Enghaus wieder aufnahm, gibt er seinem Grolle gegen das Burgtheater, das er im »Morgenblatt« nur als Lustspielbühne anerkennt, und gegen seinen Leiter oft mit gehässigen Ausfällen auf Grillparzer, dessen »Traum ein Leben« ihn durch seinen Erfolg besonders reizte, brieflich Ausdruck.

Lange hatte dieses Werk in Grillparzers Pult gelegen, und nachdem er es Schreyvogel übergeben, hatte dieser gegen eine Aufführung die schwerwiegendsten Bedenken. 1831 erstattete er das folgende Referat über das Werk:

»Der Grundgedanke dieser etwas seltsamen, aber genialen Komposition ist vortrefflich und tief aufgefaßt, aber die theatralische Ausführung hat ihre Schwierigkeiten und scheint sogar einen Widerspruch zu enthalten. Der erste Akt und der Schluß des Stückes stellen nämlich Begebenheiten aus dem wirklichen Leben dar, die übrigen Akte aber den Traum des Helden, der mit seinem Vertrauten selbst wieder darin die Hauptrolle spielt. Der Zuschauer muß daher die Handlung aus einem doppelten, ganz verschiedenen Gesichtspunkte betrachten und sich dem willkürlichen Zwecke des Dichters ganz dahin geben, um sich Illusion zu machen. Zwar hat der Verfasser durch Kühnheit und Wärme seiner phantastischen Dichtung alles getan, um dem Zuseher dies zu erleichtern; aber der materielle Eindruck von den Brettern herab dürfte doch der notwendigen Täuschung Abbruch tun und einige Verwirrung in die Art und Weise bringen, wie die Zuschauer das Ganze auffassen. Ein ähnliches Stück mit derselben Grundidee wurde ungefähr zu der Zeit, da der Verfasser den ersten Entwurf des seinigen machte, im Theater an der Wien aufgeführt und hatte einen zweifelhaften Erfolg; was jedoch der Mittelmäßigkeit der Arbeit an sich noch mehr als der Schwierigkeit der Aufgabe überhaupt zuzuschreiben sein möchte«. Das Stück »das in seiner gegenwärtigen Gestalt mehr als Skizze denn als ein ausgeführtes Werk zu betrachten ist«, bedürfe noch dringend der Feile.

So zog Grillparzer das Stück zurück, auf die Ermunterung Bauernfelds ließ er es durch ihn Deinhardstein 1833 überreichen, der es zwar annahm, aber wohl weniger aus Abneigung gegen Grillparzer und Konnivenz für Raupach, der mit einem ähnlichen Stücke ihn zur Aufführung drängt, als der Kosten der Ausstattung, die auf 1900 Gulden K. M. veranschlagt war, und des zweifelhaften Erfolges halber zögerte, bis die Regisseure erst mit ihrem Votum für das Stück eintraten[6]. Am 4. Oktober 1834 ging es endlich in Szene.

In das Reich seiner dichterischen Jugend war Grillparzer hier zurückgekehrt und schien sich der Oper wie der Volksbühne mehr als je zuvor genähert zu haben. Ein moralisierender Gedanke wird an

---

[1] Costenoble 2, 148 f., Abendzeitung Nr. 191, Gesellschafter Nr. 161, Sammler Nr. 36, Modezeitung Nr. 41, Deutsche Dichtung 3, 216.

[2] Costenoble 2, 208. Sammler Nr. 142 findet »größeren Gedankenreichtum als bei Göthe«. Wanderer Nr. 310, Modezeitung Nr. 138. Saphir in der Theaterzeitung Nr. 223 spricht von Goethes »dramatisch blut- und pulsloser Schöpfung«, tadelt aber auch Raupachs Werk. Ursprünglich scheint er eine viel schärfere Rezension geschrieben zu haben, die der entrüstete Deinhardstein inhibieren ließ. Costenoble 2, 209 f., Deutsche Dichtung 3, 219, 236 f. Enks Urteil s. Schachinger Briefwechsel zwischen Enk und Halm, S. 40. Karoline Pichler Werke Bd. 19, S. 55, 66.

[3] Costenoble 2, 229 f., Theaterzeitung Nr. 102, Modezeitung Nr. 64, Sammler Nr. 70, Austria and the Austrians S. 191 f.

[4] Costenoble 2, 215, Sammler Nr. 134, Wanderer Nr. 354, Modezeitung Nr. 155, Theaterzeitung Nr. 252, Deutsche Dichtung 3, 237 ff.

[5] S. Modezeitung Nr. 81, Theaterzeitung Nr. 131, Humorist Nr. 130.

[6] Vgl. Bauernfeld Jahrbuch 5, 63, 168, Costenoble 2, 205 f., Grillparzer Werke Bd. 19, 77, Bd. 18, 191 f., Briefe 115, Tagebücher 210, Deutsche Dichtung 3, 237 ff. Stephan Hock: Der Traum ein Leben 1904. S. 140 ff., 162 ff.

einer bunten, rasch dahinjagenden Handlung in wechselnden Bildern durchgeführt, das Tempo des Stückes kommt schon in dem Versmaß zum Ausdruck, das Grillparzer seit der »Ahnfrau« nicht wieder ergriffen hatte. Nach den strengen Forderungen, welche der Dichter mit seinen letzten Werken an das Publikum und an die Schauspieler des Burgtheaters gestellt hatte, mußte dieses farbenprächtige Bild förmlich erheiternd wirken, so ernste Lehren auch aus demselben gezogen werden.

Es gab nur eine Frage: Würden die Zuhörer den Vorgang, das Wechselspiel von Traum und Wirklichkeit, verstehen? Und die phantasiereichen Wiener gaben in stürmischem Jubel die Antwort, nachdem sie wohl einen Augenblick gestutzt hatten. »Traum ein Leben« wurde Grillparzers populärstes Werk für die Szene. Löwe-Rustan, La Roche-Zanga, Lucas-Mann vom Felsen, die Pistor-Mirza, die Fournier-Gülnare sind die ersten Darsteller der Hauptrollen. Die Kritik äußert sich zum größten Teile enthusiastisch, und das Publikum drängte sich zu den Vorstellungen, deren noch fünfzehn im Jahre 1834 stattfanden — ein ganz beispielloser Erfolg! [1] Dennoch war man »oben« dem Werke durchaus nicht gewogen, und Pietzniggs Ausspruch, man sei bei der weisen Führung des Hoftheaters überzeugt, es werde kein ähnliches Stück so leicht wieder kommen, war von der Direktion inspiriert, wie die mündlichen Äußerungen Czernins beweisen, der das Werk als der »Kunst nachteilig« bezeichnete und dem »Fortunatus« Bauernfelds schon mit Hinweis auf diesen Vorgänger die Hofbühne verschloß. [2]

Erlebte hier Grillparzer die langentbehrte Freude eines wahrhaften Triumphes, der ihm bis ins Innerste wohltat, so bringt ihm dafür sein nächstes Werk die bitterste Enttäuschung in seinem Schaffen, und er überwindet sie nicht mehr. War es auch die beirrende Aufschrift »Lustspiel«, die falsche Erwartungen erregt haben mag, die schroffe Ablehnung, die »Weh dem, der lügt« am 6. März 1838 erfuhr, war eine Taktlosigkeit dem Dichter gegenüber, eine ästhetische Roheit, verübt an einem Kunstwerke, dem sich erst viel später die Bühne erschlossen hat. Es war wirklich, wie Anschütz sagt, ein verhängnisvoller Tag für die Wiener Kunstwelt. Die Tiefe des Gedankens wurde ebensowenig erfaßt als die heitere Form der Einkleidung, und der Kontrast zwischen Kultur und Barbarentum, der derbere Zeichnung erforderte, verletzte das an seinen gewohnten Theatertypen hängende Auditorium. Szenen, die reine phantasievolle Empfänglichkeit fordern, wie der letzte Akt, der Edrita und Atalus schlafend sichtbar werden läßt, erregten Gelächter.

Gewiß mag auch manche Schuld den Darstellern zuzuschreiben sein. Schon die Besetzung des Leon mit Löwe, der Edrita mit der Rettich zeigt, wie wenig man auf Leichtigkeit bedacht war, und Bischof-Anschütz legte gewiß noch ein Schwergewicht an, während Galomir-Lucas [3] und Kattwald-Wilhelmi mit ihren Figuren überhaupt nicht recht ins reine kamen; dafür spielte den Atalus Fichtner, der an einer anderen Stelle viel besser am Platze gewesen wäre. Auch die Kritik versäumte es, das gedankenlose Publikum zu belehren, [4] und Bauernfelds Lustspielszene »Weh dem,

---

[1] Anschütz S. 309 f., Bauernfeld im Jahrbuch 5, 70, Sammler Nr. 132 (ziemlich abfällig), Abendzeitung Nr. 310, Modezeitung Nr. 122, Theaterzeitung Nr. 199 f. (Saphir) 207 (gegen den Sammler), Pietznigg Mitteilungen 1834, Heft 4, S. 55 schildert die Geschichte des Werkes und der Aufführung, worin er von Bauernfeld in einem Aufsatze der Blätter für Literatur und Kunst (1835, Nr. 11) teilweise berichtigt wurde, und nennt das Werk eine Gefahr »für den einfachen edlen Geschmack der Zuseher«. Abfällig spricht sich dann S. 64 ff. auch S. B. Lucke aus, Costenoble 2, 205 f., 214, Karoline Bauer, Aus meinem Bühnenleben S. 271.

[2] S. Costenoble 2, 208, Horner im Jahrbuch der Grillparzergesellschaft 9, 131.

[3] Daß er »einen Kretin aus ihm gemacht«, klagt noch Grillparzer gegen Foglar, Gespräche S. 39, vgl. Werke 18, 197.

[4] Sammler Nr. 34 (Ermin) nennt vieles »direkt albern«. Milder urteilt Kuranda im Telegraph Nr. 29, wo auch der Prolog von Ed. Anschütz und einige Probeszenen abgedruckt sind. Saphir überschreibt seine Besprechung (Humorist Nr. 40) »Weh dem, der lügt«, Lustspiel; »Weh dem, der die Wahrheit sagt«, Trauerspiel; »Weh dem, der schweigt», Pantomine. Er nennt Grillparzer einen wahren Dichter und findet die Idee des Werkes großartig, jedoch die Ausführung mißglückt. Die einzelnen Figuren sind ganz unwahr, Edrita ist ein halb blödsinniges, halb begeistertes Wesen, Galomir verhält sich zu Caliban wie Kaspar Hauser zu Droll und Puck. Die Theaterzeitung Nr. 49 f. (Meynert) meint, das Stück sei in unseren Tagen nicht aufführbar, da das Publikum dieser »märchenhaften Naivetät« entfremdet ist, es paßt ebenso wenig vor das Licht der Rampe, wie Shakespeares »Sommernachtstraum« und Goethes »Faust«. — Wanderer Nr. 58. Bauernfelds Lustspielszene in Nr. 31 der Modezeitung. Nr. 32 rühmt Witthauer die herrlichen Schönheiten des Dramas, »aber sie erlagen dem fremdartigen Eindrucke, den einzelne Situationen hervorgebracht hatten«. Zuschauer Nr. 35 (sehr günstig). Bauernfelds Bericht bei Frankl: Zur Biographie F. Grillparzers S. 28, Jahrbuch 5, 82, Der Hans Jörgel nimmt sich des Dichters an (1838, Band 2, Heft 2). Morgenblatt 1840, Nr. 4.





ELISE FICHTNER.

der richtet«, durch die er das Publikum mahnt, das Werk, in dem der Dichter den »inneren tiefsten Kern« seines Wesens erschlossen, möge auch »die Wahrheit allzu rauh herausgekehrt« erscheinen, selbst »auf Kosten der Schönheit« zu würdigen, blieb ohne Wirkung. Mit vier Darstellungen war das Stück zu Grabe getragen, der Dichter aber wandte sich von der Bühne seiner Vaterstadt in stolzer Verbitterung ab, nachdem man ihm noch mit Mühe den ersten Akt der »Libussa« für eine Wohltätigkeitsvorstellung (29. November 1840) entrissen hatte.

Wir empfinden dies heute mit tiefer Trauer — seine Zeit hat wenig darüber geklagt. Denn gerade in diesen Jahren brachte die Wiener Hofbühne einen neuen Tragiker, der auf Grillparzers strenge Forderungen verzichtend mit seinen weichen Tönen, seinen anschmiegsamen klingenden Sentenzen, seinen glänzenden Theatereffekten sich ins Herz der Wiener Zuschauer hinein spielte. Jener süße, ermattende Hauch des »Capua der Geister«, dem der große Dichter seinen Fluch gesprochen, Friedrich Halm hatte ihn tief in sich eingesogen und atmete ihn wieder aus. In der mondbeglänzten Zaubernacht der Romantik schlägt er seine Bühne auf und stattet sie mit allen Künsten einer sicheren, theaterbewußten Technik aus. Es ist ein trügerisches, zittriges Licht, das auf seine Gestalten fällt — Klarheit, Bestimmtheit fehlen ebenso, wie innerliche Ausarbeitung und Vergeistigung. Bei Grillparzer die Wahrheit; bei Halm die Konvention; dort die Tiefe, hier die Glätte; dort tragische Größe, hier anmutende Gefälligkeit. Dort die echte, etwas strenge Schönheit; hier die kokett drapierte Grazie. Der eine siegt über das Publikum, der andere mit dem Publikum. Halm hat seiner Zeit so ganz entsprochen, daß der Nachwelt wenig mehr von ihm zu sagen übrig bleibt. Wenn Bauernfeld der Ausdruck des gebildeten Lustspiels geworden, hat Halm an Tragik gegeben, was in den Menschen des Wiener Vormärz von ihr ruhte: es ist eine Flucht ins Reich der schönen Unwahrheit, in dem man mit schimmernden Worten, hinter denen die Schlange der Frivolität sich oft in wohlgesichertem Verstecke birgt, die Komödie der Liebe spielt. Andere Zeiten hätten dieses glänzende Talent wohl von seiner Äußerlichkeit abgeführt und zur Einkehr in sich selbst bewegen können. Wie Halm heute vor uns steht, ist er eine Größe, deren Bedeutung wir nur historisch richtig zu erfassen vermögen.



Friedrich Halm.

In der strengen Schule seines Meisters Enk hatte der junge Dichter den Vers und die Behandlung des Wortes gelernt, und war — vielleicht nicht ohne Schädigung — in ein rastloses Entwerfen und Verwerfen von Stoffen und Plänen geraten; erst die »Griseldis« fand Gnade vor den Augen des Mentors, und er vermittelte Deinhardstein die Bekanntschaft des Werkes. Am 30. Dezember 1835 wurde das Stück aufgeführt mit einem Erfolge, der zunächst nicht ganz ausgesprochen war. Das Schicksal der Köhlerstochter, eines gesteigerten Käthchen von Heilbronn, rührte das Herz der Hörer, die zwar befriedigt waren, als der brutale Percival zum Schlusse seine verdiente Abfertigung erhielt, aber doch über die Grausamkeit des Werkes klagten. Was dem Stücke aber den Hauptreiz lieh, war die Aktualität des Stoffes: die Frage der Frauenemanzipation war von Deutschland



Ludwig Löwe als Percival in »Griseldis«.

herübergedrungen, und manche Forderungen hatten die Heiterkeit des urwienerischen »Hans Jörgel« erregt. Man freute sich der poetischen, lyrisch klingenden Sprache, über die glänzende Szenenführung, und über die sichere Charakteristik der Gestalten, wie Halm sie später nicht mehr in dem Grade erreicht, vergaß man bald das Peinliche der Situation, zumal, wo schon die Zensur dafür gesorgt hatte, daß der Königin Ginevra der Fußfall vor Griseldis erspart blieb.[1] Der Beifall, den die erste Vorstellung gefunden, steigerte sich noch bedeutend, als von der zweiten ab statt der Peche die Rettich die Rolle der Griseldis übernahm, um von da ab, oft zu seinem Schaden, die Muse des Dichters für sein ganzes weiteres Schaffen zu werden. Neben ihr glänzte Löwe, dem der wilde Percival wie auf den Leib geschrieben war. Das Urteil des Publikums wurde von der Kritik bestätigt,[2] das Werk wurde zum Zugstück, so daß Deinhardstein mit Beziehung auf die Posse Nestroys »Der Affe und der Bräutigam«, die volle Häuser in der Vorstadt machte, sagte: »Die Griseldis ist unser Aff«. Bis zum Schlusse des Jahres 1836 fanden 22 Vorstellungen statt, auch 1837 wurde es noch elfmal gegeben.

Zwei dem österreichischen Drama eigentümliche Motive, die Grillparzer so zu vertiefen gewußt hatte, klingen auch durch dieses Werk: der Kontrast zwischen Kultur und Barbarei und zwischen friedlichem Glück und Ruhmbegier. Sie kehren bei Halm ebenso wieder, wie das aufopfernde Martyrium treuer Frauenliebe. So auch bei seinem zweiten Werke, dem »Adept«, der am 12. November 1836 in Szene ging. Die Tragödie des Goldsuchers, der das Geheimnis findet, um es nach großen und wilden Taten von sich zu werfen, gemahnt merkwürdig an Grillparzers »Traum ein Leben«, und auch die Bekehrung, die sich in Werner, der unter verkünstelten Schweizer Naturmenschen sein verlassenes Weib wiederfindet, vollzieht, spricht von der Sehnsucht nach stillem Frieden, den Rustan preist. Schon die übergroßen Erwartungen, die man nach der »Griseldis« hegte, schadeten dem Werke; noch mehr aber die Unklarheit der Situation, die schematische Intriguenführung und die schwächliche, ganz in Lyrik aufgehende Lösung, so sehr sich der Dichter auch in den ersten faustisch angehauchten Szenen zu vertiefen bemüht hatte.[3] So war der Erfolg weitaus geringer,[4] trotz Löwes und La Roches Glanzleistungen. Die Kritik war zum Teil recht unfreundlich, aber das Interesse für den Autor war groß genug, daß auch dieses Stück 1836 achtmal, 1837 elfmal gegeben werden konnte, um freilich in den nächsten Jahren nur mehr sporadisch zu erscheinen.

---

[1] Schon in einem Briefe an Halm vom 15. November 1834 hat Deinhardstein die Weglassung des Fußfalls und der Opferung des Vaters sehr gegen Halms Überzeugung gefordert: »Meine Ansichten mußte ich Ihnen sagen: die Pflicht dazu ging aus meiner Stellung und aus der Erkenntnis hervor, daß Ihr Werk das eines echten Dichters und von seltener Vortrefflichkeit sei.«

[2] Costenoble 2, 252 ff., 294, Schachinger Briefwechsel Enks mit Halm, S. 33 Blätter f. Lit. u. Kunst 1836, S. 104 ff. (Karoline Pichler, vgl. Werke Bd. 60, 77 ff.), Wanderer 1836, Nr. 1, Modezeitung Nr. 6, Telegraph Nr. 1 (Wähner, vgl. Costenoble 2, 259 und Schachinger S. 38), Theaterzeitung Nr. 2, 6 (Saphir), Zeitung f. eleg. Welt Nr. 51, Grillparzer 18, 151. Über die Rettich bes. Kühne Porträts und Silhouetten 2, 326.

[3] Deinhardstein schreibt ihm 19. Juni 1836: »Sie fragen mich, verehrter Herr Baron, ob ich den »Adept« für einen Fortschritt Ihres dichterischen Wirkens halte? Ich stelle Griseldis so hoch, daß es schon viel gesagt scheint, wenn ich behaupte, »der Adept« sei kein Rückschritt . . . Griseldis entsprang aus Ihrem Gemüthe, der Adept aus Ihrem Geiste . . . In Griseldis spiegelt sich die gerade Natur des Weibes, im »Adept« die Krankheit einiger Individuen ab. Demungeachtet ist »der Adept« ein vortreffliches Werk, ein Meisterwerk — ein Ausdruck, den ich bisher eben nicht leichtsinnig niedergeschrieben habe. Was die Kraft eines Poeten über einen widerstrebenden Stoff errang, haben Sie getan, aber von nun an suchen Sie nicht mehr, sondern lassen Sie sich von den dichterischen Stoffen vielmehr finden.«

[4] Costenoble 2, 288 f., 295 f., 309 ff., 314, 333 f., Schachinger a. a. O. 54 u. ö., Wanderer Nr. 319, Modezeitung Nr. 141, Telegraph Nr. 138, Theaterzeitung Nr. 229, 236 f., Blätter f. Lit. u. Kunst 1837, Nr. 17 ff., Hans Jörgel 1837 Nr. 1, Sammler 1837, Nr. 26 f., 34 f., 37, Ztg. f. eleg. Welt Nr. 67, Abendzeitung Nr. 14, Saphir Offenes Schreiben an eine Freundin über Halms Adept (Werke 3, 141 ff.).

Wie Halm der Mode des Tages nachstrebt, zeigt sein Dramolet »Camoens«. Das Künstlerdrama hatte in Wien eine sichere Stätte durch seine Rührseligkeit gefunden, und dem sterbenden »Correggio« war ein elegischer »Tod Tassos« nicht nur in Raupachs erwähnter Tragödie, sondern schon in Zedlitz' Drama »Kerker und Krone« (3. März 1834)[1] gefolgt, dessen Inhalt ein Rezensent völlig mit »der kranke Tasso wird noch kränker und stirbt« erschöpft, 1839 kam noch »Johnsons Tod« von Pannasch ohne Erfolg, eine einfache »Todtenbeschau«, wie ein Kritiker sagt. In derselben Weise wie bei Zedlitz ließe sich auch Halms Werk seiner Handlung nach zusammenfassen, wenn auch der größere Dramatiker schon in der Art, wie ein Geschäftsmann bei dem in Not dahinsiechenden Poeten erscheint, um ihn zu bewegen, seinen Sohn von der Dichtung abzuwenden, worauf dann der enthusiastische Jüngling seine Weihe durch den zusammensinkenden Meister erhält, sich kundtut. Die Aufführung (30. März 1837) mit Korn in der Titelrolle und der Rettich als Schüler fand freundliche Aufnahme, hauptsächlich durch die rhetorische Kraft, die in den Versen Halms liegt.[2] Desto stärker strebte »Imelda Lambertazzi« (6. Dezember 1838) nach Theaterwirkung, eine Verwässerung von »Romeo und Julia«, die oft in eine direkte Nachahmung übergeht. Das mag dem Werke, das Deinhardstein[3] und Korn[4] überschätzt hatten, beim Publikum und der Kritik das Urteil gesprochen haben, das sich in der spärlichen Zahl von acht Aufführungen ausdrückt.[5] Wie Halm sich inzwischen unter Leitung Enks in die Spanier eingearbeitet, davon geben seine nächsten Arbeiten Zeugnis. »Ein mildes Urteil« (23. April 1840) nimmt nicht nur den Trochäus, es bringt auch den Konflikt zwischen Ehre und Liebe in der an den »Treuen Diener« gemahnenden Ehe zwischen dem alten Godwin und der jungen Edith, die ihre kurze Verirrung durch einen recht theatralischen Opfertod bei der Rettung des Gatten büßt.



In den ersten Akten, die sich stofflich auch eng mit einem Drama Th. Heywoods berühren, von glücklicher Konzentration und Festigkeit, verliert sich das Stück weiterhin ganz in die gewohnte Deklamation und in die peinlichen Situationen der gequälten Frau; mit zehn Aufführungen, trotz herrlicher Leistungen

[1] Costenoble 2, 184, Sammler Nr. 32, Zeitung f. eleg. Welt Nr. 87, Freimütiger Nr. 67, Wanderer Nr. 64, Modezeitung Nr. 32, Theaterzeitung Nr. 46 f., Schachinger a. a. O. S. 11, Deutsche Dichtung 4, 246.

[2] Costenoble 2, 329, Schachinger a. a. O. 60 u. ö., Modezeitung Nr. 44, Hans Jörgel Heft 2, Nr. 43, Theaterzeitung Nr. 65, Humorist Nr. 40, Telegraph Nr. 39, Wanderer Nr. 78. Korn schreibt in einem Briefe an Halm (16. Mai 1838): »Gestern war Camoens. Ich Ärmster! Den Aufschwung des Dichters mit der Hinfälligkeit eines Sterbenden künstlerisch zu verschmelzen, ist einem glücklicheren Talente vorbehalten. Ich verzweifle daran, jemals ganz genügen zu können.«

[3] Er bewilligt Halm das höchstmögliche Honorar von 100 Dukaten; die »Griseldis« wurde mit 400 Gulden honoriert.

[4] In einem Briefe an Halm (26. Mai 1838) stellt er das Stück über »Griseldis« und »Adept«.

[5] Schachinger 60 f., 78 f., 106 f. u. ö., Sammler Nr. 150, Humorist Nr. 306, Theaterzeitung Nr. 245 f., Wanderer Nr. 294, Modezeitung Nr. 156, Morgenblatt 1839, Nr. 47.

Anschütz' und der Rettich, war auch dieses Werk in vier Jahren abgetan.[1] Besser erging es der Bearbeitung eines Lopeschen Dramas »König und Bauer« (22. März 1841), die dem Theater erhalten blieb, nachdem auch die Kritik die Einfachheit des Werkes gebührend gewürdigt.[2] Aber im ganzen ließ sich nicht verkennen, daß der Dichter der »Griseldis« die großen Erwartungen, die er erregt hatte, weder für die Literatur noch für das Theater zu erfüllen schien.

Wenig besagen die tragischen Werke anderer Autoren, die auf die Szene des Burgtheaters gelangen. Aus Deutschland kommt nur Schenks »Krone von Cypern« (23. April 1833), die selbst die Kraft einer Schröder nur viermal zu tragen vermochte.[3] Die Österreicher werden im vollsten Ausmaße berücksichtigt. Brachte man doch selbst so entsetzliches Zeug wie Mailaths »Zwillingsschwester« (10. Oktober 1832) und »Maltheser« (4. Oktober 1838) oder die vielen Bearbeitungen Treitschkes und Lemberts, der als Inspizient den kleinen Schreyvogel spielte.

Von jungen Dichtern treten Hornbostel, Kuffner, Franz von Braunau, Wertheimer, Theodor Stamm (Heussenstamm) u. a. mit zumeist ebenso langweiligen als kurzlebigen Dramen hervor; große, aber unberechtigte Hoffnungen setzte man auf Pannasch, einen Offizier, der mit seinem »Alboin» (18. Dezember 1833) erfolgreich[4] auftrat und auch mit der »Christnacht« (20. Dezember 1836) einen Gruseleffekt erzielte, während seine anderen Stücke gänzlich abfielen.

Die wenigstens teilweise unabhängige ausländische Kritik hat an die Leitung des Burgtheaters manchen erheblichen Tadel zu richten: sie beklagt die große Last der Gagen, die an kleine unbrauchbare Kräfte vergeudet werden, während bedeutsame Fächer einerseits unbesetzt, andrerseits von allzu gealterten Individuen eingenommen werden[5] — besonders wird da auf Korn hingezielt und sein »bereits gefrorenes Liebäugeln«, — man beanständet die Masse schlechter Übersetzungen und nichtssagender Originale, während die bessere Produktion unberücksichtigt bleibt.

Die Allgemeine Zeitung 1840, Nr. 54B, konstatiert, daß 1823 36, 1833 86 französische Vaudevilles auf dem Repertoire standen, im vorigen Jahre kam eine Serie von 19 Stücken, »die jämmerlichste Zusammenstellung, die sich denken läßt, unter diesen ein dutzend Kleinigkeiten, die keinen Abend ausfüllen und unter den größeren Stücken Zeugs wie »Louise von Lignerolles«, schon im Originale schlecht genug, in der imbecilen deutschen Bearbeitung aber gänzlich ungenießbar. Ist das eine würdige Leistung für solche Kräfte, für ein Theater mit diesen Mitteln und mit so trefflichen Schauspielern, die aber nachgerade bei einer solchen Verwendung am längsten trefflich gewesen sein werden? Und mit solchen Leistungen will man groß tun und sich beleidigt fühlen, wenn man in den leisesten Andeutungen, in den geeignetsten Formen an Schreyvogels Musterverdienst erinnert, dem man das Kapital verdankt, von dessen Ertrag man jetzt noch fortlebt und von dem nur zu wünschen ist, daß man es nicht auch samt den Interessen verzehre. . . . Ich sagte in meinem letzten Aufsatze: »Das Burgtheater sei seines alten Ruhmes noch würdig — ich bitte dieses Kompliment nicht wörtlich zu nehmen; bei genauer Würdigung finde ich, daß ich zu viel gesagt habe.« Und das Morgenblatt 1840, Nr. 50, schließt sich diesen Ausführungen vollständig an: »Die Direktion ist zu galant. Das war die große Tugend Schreyvogels: Er war grob.« Im Schoße der Direktion selbst, durch Czernin, werden dieselben Argumente, freilich in gehässiger, aber deshalb sachlich nicht minder berechtigter Weise gegen Fürstenberg und Deinhardstein ins Feld geführt. Er betont 1837 die steigenden Auslagen, die selbst bei glänzenden Einnahmen jede Möglichkeit eines geregelten Budgets ausschließen. Fürstenberg schildert den elenden Zustand der Ausstattung, so daß »viele der vorzüglichsten und einträglichsten Stücke, wie »Macbeth«, gar nicht gegeben werden können, während sich beim »Adept« gezeigt habe, wie durch reichere Szenierung wieder pekuniäre Vorteile zu erringen seien. Auch das Personale ist nicht zu groß, nachdem in Stücken wie »Götz« u. a. mehrere Rollen von denselben Personen gespielt werden müssen. Czernin hält an seiner Ansicht fest, eine Reduktion des Personales sei ebenso nötig als möglich. Die äußerste Sparsamkeit wird auch in kaiserlichen Dekreten der Direktion wiederholt eingeschärft, besonders in der Garderobe.

Am 19. September 1840 stirbt Fürstenberg. Deinhardstein erhält provisorisch die Leitung, aber er weiß sehr gut, daß seine Tage gezählt sind.

Schon am 7. November fordert der Kaiser von Czernin ein Referat über die Neuorganisierung, auf daß »die Verwaltung und Leitung des Hofburgtheaters unter der regelmäßigen Aufsicht des Oberstkämmereramtes den artistischen und finanziellen Forderungen vollkommen entspreche«. Czernin verlangt (10. November) unbedingte Unterordnung der Hofburgtheaterleitung »als eines Hofdienstes« unter den Oberstkämmerer. »Diese Unterordnung ist um so notwendiger, als die zu weit ausgedehnte Wirksamkeit, welche dem Hoftheaterdirektor in letzter Zeit eingeräumt war, eine der Hauptursachen

---

[1] Schachinger a. a. O. 61 u. ö., Sammler Nr. 66 f., Modezeitung Nr. 68, Wanderer Nr. 101, 220, Humorist Nr. 84 f., Theaterzeitung Nr. 100 f., Allgemeine Zeitung Nr. 136. Ferd. Raab in Neue Freie Presse Nr. 4575.

[2] Schachinger a. a. O. 149 u. ö., Wienerzeitung Nr. 72, Wanderer Nr. 57 f., Modezeitung Nr. 38, Sammler Nr. 38, Theaterzeitung Nr. 56, Humorist Nr. 47, Grillparzer 17, 118 ff.

[3] Sammler Nr. 56, Modezeitung Nr. 51, Wanderer Nr. 115, Theaterzeitung Nr. 84, Deutsche Dichtung 3, 363 ff.

[4] Siehe Costenoble 2, 174, Wanderer Nr. 354, Sammler 1834, Nr. 1, 8, Modezeitung Nr. 3.

[5] Vgl. Gesellschafter 1832, Nr. 159, Morgenblatt 1835, Nr. 235, Costenoble 2, 294 f., Allgemeine Zeitung 1839, Nr. 347 B, dagegen ein offiziöser Protest 1840, Nr. 12 B, Morgenblatt 1840, Nr. 19: »Unsere ersten Liebhaber haben sämtlich graue Haare oder gar keine.«

ist, durch welche die eingetretenen Unordnungen und Unzukömmlichkeiten beim Hofburgtheater sich ergeben haben. Diese Wirksamkeit erstreckte sich sogar bis auf Aufnahme von Schauspielerindividuen mit Kontrakt und dadurch geschah es, daß mehrere teils überflüssige, teils unfähige Individuen beim Hofburgtheater aufgenommen wurden und eine ungebührliche Überhäufung des Personal- und Besoldungsstandes hervorgebracht wurde. So ist, um nur einige Beispiele anzuführen, der als Schauspieler sehr mittelmäßige Herr Rettich zu ersten Liebhaberrollen, dann für die Rollen, welche die Frau Anschütz zu spielen hat, die Frau Brede aufgenommen worden, in gleichem hat man Herrn Marr, und zwar gleich mit dem höchsten Gehalte von 3000 Gulden und mit der Pensionsfähigkeit engagiert, der zwar eben kein schlechter Schauspieler, aber doch nicht so ausgezeichnet ist, um ihm gleich so bedeutende Bedingnisse zu gewähren. . . . Die Wahl des Direktors anbelangend, dürfte es am geeignetsten sein, wenn diese Stelle einem Manne übertragen würde, der ohne sich selbst dem Kunstfache besonders gewidmet zu haben, höhere Bildung, einen geläuterten Geschmack besitzt, vorzüglich aber einen festen, energischen Charakter mit Humanität und Urbanität verbindet, um die gute Ordnung in der Verwaltung und die Disziplin im Schauspielerpersonale, die jetzt beinahe ganz aufgelöst ist, wieder herzustellen und künftig zu erhalten. . . . . Der Direktion wäre ein Vizedirektor beizugeben, als eigentlicher Geschäftsführer im Detail, bei dessen Persönlichkeit als Hauptzüge Sachkenntnis, Rechtlichkeit, Tätigkeit, Ehrliebe hervortreten müßten. . . . Was die Personen zu diesen beiden Stellen anbetrifft, muß ich Eurer Majestät das freimütige Bekenntnis ablegen, daß ich meinerseits deren keine namhaft zu machen im stande wäre, indessen glaube ich Euer Majestät Aufmerksamkeit untertänigst darauf leiten zu sollen, daß es notwendig, ja dringlich sei, falls es nicht tunlich ist, die gedachten beiden Stellen zugleich, doch vorerst jene des Direktors so bald als möglich zu besetzen, und zwar aus folgenden Gründen: Ich habe bereits zur Zeit, als ich die unmittelbare Leitung des Hofburgtheaters abzugeben fand, geäußert, daß ich bei dem Vizedirektor Deinhardstein jene Eigenschaften gänzlich vermisse, welche zur Versehung dieser Stelle und zu einer ordnungsmäßigen Verwaltung des Theaters gehören, dieses muß ich jetzt um so mehr wiederholen, als der Zustand, in welchen das Theater nun geraten ist, mein damaliges Urteil hinlänglich bestätiget. . . . . Demnach wollen Eure Majestät gnädigst gestatten, wenn sich für die Stelle des Vizedirektors, von welcher Deinhardstein allsogleich zu entheben wäre, nicht allsogleich eine ganz geeignete Person findet, einstweilen einen Direktor zu ernennen und zu erlauben, daß er zur Führung der Geschäfte den k. k. Hoftheaterökonomen Friedrich Treitschke mit Beiziehung des Hofschauspielers und Regisseurs Korn insolange verwende, bis ein Vizedirektor oder Hoftheatersekretär ernannt sein werde.« Zugleich schließt Czernin einen neuen Instruktionsentwurf für die künftige Direktion bei. Jeden Monat sind wenigstens zwei neue Stücke zu bringen; alle Engagements, Dekrete, Verleihung jeder Art von Zulagen, Pensionierungen und Entlassungen sind nur mit Bewilligung des Oberstkämmerers statthaft, nur die »Aufnahme von Schauspielerindividuen als Pröblinge oder von sonstigen Theaterindividuen, welche nur temporär auf höchstens ein Jahr geschieht, bleibt der Hoftheaterverwaltung überlassen«. Auch über Annahme und Ablehnung von Stücken ist dem Oberstkämmerer zu referieren.

Die Entscheidung läßt aber ziemlich lange auf sich warten. Man dachte eine Zeitlang an Münch, der aber schon von Enk dringend gemahnt wurde, sich nicht in sein »Unglück« zu stürzen. Czernin erstattet noch einen Bericht über die Ergebnisse des Jahres 1840, der den Zustand des Burgtheaters sowohl künstlerisch als materiell als »eine förmliche Anarchie« bezeichnet.

Am 3. April 1841 erfließt die kaiserliche Entschließung:

»Mit Rücksicht auf die in Ihrem Antrage dargestellten Verhältnisse und gemachten Vorschläge finde Ich Mich bestimmt, für die Verwaltung des Hofburgtheaters einen Director zu bestellen, welcher die Geschäfte unter Ihrer Oberaufsicht nach einem eigenen, Meinen Ansichten entsprechenden Wirkungskreise besorgen soll. Demselben liegt die Leitung der gesammten Theaterverwaltung, vorzugsweise aber jene des litterarischen und artistischen Theiles ob, zu seiner Unterstützung ist ihm ein Secretär beigegeben. Zum Director ernenne Ich Franz Holbein, dem Ich den Titel eines kaiserlichen Rathes taxfrey verleihe und an Besoldung 2600 Gulden, an Personalzulage 1000 Gulden und an Quartiergeld 400 Gulden jährlich verleihe. Den Regierungsrath Deinhardstein finde Ich von seiner Dienstleistung bei dem Hofburgtheater zu entheben und ihn unter Belassung seiner dermaligen systemmässigen Bezüge zum stabilen Censor zu ernennen.« Treitschke wird Sekretär; als er 1842 starb, wurde die Stelle nicht wieder besetzt, sondern ein Ökonomiehauptkontrollor ernannt. Die Instruktion Czernins wurde im wesentlichen bestätigt.

So hatte Franz Holbein das Ziel erreicht, daß er schon öfters vergebens erstrebt hatte; er war Direktor des Burgtheaters.







er Mann, der ans Burgtheater gerufen wurde, um Ordnung in die Geschäfte zu bringen, hatte eine höchst ungeordnete Zickzackbahn hinter sich. Musiker und Schauspieler, Dichter und Maschinist war er gewesen, eine ganze Reihe von deutschen Bühnen hatten ihn schon als Darsteller und Leiter gesehen, auch in Wien war er bereits wiederholt aufgetaucht und wieder verschwunden — der Ruf eines geschickten Sparmeisters, der es verstand hauszuhalten und einzuteilen, begleitete ihn auf allen seinen Wegen und war auch die Veranlassung, daß er, nachdem er sechzehn Jahre der Hofbühne zu Hannover vorgestanden, über alle seine Mitbewerber in Wien siegte. »Eine zerstreute Dilettantennatur, die zu Allem Anlage und in Nichts Meisterschaft besaß«, sagt Speidel.[1] Immer stärker arbeitete sich im zunehmenden Alter der bureaukratische, pedantische Grundzug seines Wesens heraus, und als er, bereits 62 Jahre alt, im Burgtheater müde und abgebraucht landete, da war ihm der eine Teil des Bühnenwesens, die ökonomische Verwaltung, bereits zum Ganzen der Kunst geworden.

Ordnung hat er auch tatsächlich gemacht. Gleich nach seinem Amtsantritte stellt er die übermäßig angewachsenen Benefizien einzelner Schauspieler, wie freie Wohnungen, Wagen, Sitze und anderes ab, er dringt auf Instandhaltung der Bibliothek und des Archivs, eine Reihe unbrauchbarer Mitglieder wird entlassen oder pensioniert, wie der gänzlich überflüssige »Konsulent« Lembert, Juliana Löwe, und die hochverdiente Frau v. Weißenthurn, die nach 52 Dienstjahren mit allen Ehren sich von der Bühne zurückzieht;[2] vor allem herrscht strenge Überwachung des Garderobe- und Ausstattungswesens, bei aller Sparsamkeit gelingt es Holbein bald einen kleinen Fundus zu schaffen. So wird schon im

---

[1] Wien 1848 bis 1888, Bd. 2, S. 348 ff. Vgl. Bauernfelds Werke 12, 185 f.
[2] Vgl. Theaterzeitung 1842, Nr. 55, Wienerzeitung Nr. 70, Sonntagsblätter Nr. 10.

Jahre 1842, obwohl eine Erhöhung der Dotation nicht erreicht werden konnte, ein bescheidenes Sümmchen erübrigt. Wiederholt wird ihm die Anerkennung von der obersten Theatralleitung ausgesprochen: diese lag zwar in der ersten Zeit von Holbeins Direktion noch in den Händen Czernins, aber bei seiner



Franz von Holbein.

Kränklichkeit kümmerte er sich wenig mehr um das Theater und ließ am 20. Jänner 1844 die mit der Oberleitung des Hoftheaters verbundenen Geschäfte an den Oberstzeremonienmeister Friedrich Egon Landgrafen zu Fürstenberg übertragen, mit dem sich Holbein, wie teilweise noch erhaltene Korrespondenzen zeigen, sehr gut verstand.

Schädigte Holbein diese Verdienste auch wieder durch einen umständlichen Instanzenzug und Faszikelapparat, so ist eine andere Schöpfung, auf die er sich selbst viel zugute tut, tatsächlich seine unvergängliche Ruhmestat geworden: die Tantième.

Am 10. Februar 1844 wurden auf seinen ausführlich motivierten Vorschlag hin für Originalstücke, die den Abend füllen, zehn Prozent, für einaktige drei Prozent von der Bruttoeinnahme unter Einbeziehung der Abonnementsquote festgesetzt, genau so wie im Berliner Hoftheater, mit dem Holbein gemeinsam vorging. Zunächst wurde ein Versuch auf die Dauer von drei Jahren angenommen, während deren Holbein oft genötigt ist, diese Neueinführung gegen heftige Angriffe in Schutz zu nehmen, 1846 wurde sie zunächst wieder auf drei Jahre erneuert.[1]

Nehmen wir noch einige seiner Ideen, wie das allerdings schon im Entwurfe von Pedanterie angekränkelte Projekt einer Schauspielschule oder die öfter wiederholte Forderung eines neuen Theatergebäudes hinzu, betonen wir noch seinen unermüdlichen Fleiß, seine makellose Ehrlichkeit und Selbstlosigkeit, mit der er von dem Augenblicke der Tantièmenfestsetzung ab jedes seiner Werke vom Burgtheater verbannte, so sind die Vorzüge des Mannes erschöpft. Sie hätten vielleicht genügt, in ruhigen Zeitläufen einen ganz tüchtigen Direktor aus ihm zu machen. Aber gerade das, was dringendst gefordert wurde, eine künstlerische Reform, die konnte und mochte Holbein nicht geben. Schon in seinem ersten Promemoria erklärte er, daß das Burgtheater, »dank seiner trefflichen Führungen in früherer Zeit, in künstlerischer Beziehung die Normalbühne für ganz Deutschland geworden sei und noch immer als solche gelte, und daß ihm höchstens die Ehre der ferneren Erhaltung, nicht aber der Verbesserung dieser ruhmwürdigen Schöpfung zuteil werden könne«.

So bescheiden hatte sich der neue Direktor sein Ziel gesteckt! Was Wunder, daß er bei den ersten Stürmen, die hereinbrachen, den Kopf völlig verlor.

Anfangs freilich schien es ganz gut zu gehen. Das Auge Sedlnitzkys wachte strenge über den Zeitungen, aber schon fing es an in den Blättern leise zu rauschen, und auch auf dem theaterkritischen Gebiete sind die »Sonntagsblätter« L. A. Frankls von 1842 ab und gelegentliche Ausführungen der Augsburger »Allgemeinen Zeitung«, in die als Wiener Berichterstatter neben den zahmeren Zedlitz der keckere Dingelstedt tritt,[2] oder die oft verbotenen, aber gierig gelesenen »Grenzboten« Sturmvögel einer neuen Zeit, auch für die Welt der Bretter.

Wo aber die Macher der Zeitgeschichte ahnungslos an den drohendsten Symptomen vorübergingen und noch an die lieben Wiener von »Anno dazumal« glaubten, ist es nur zu begreiflich, daß ein eingeschrumpfter Theaterroutinier mit den alten Schauspielern und den alten Stücken auszukommen für möglich hält. »Waren doch beide gut; was wollte man mehr?« so fragt Holbein noch kopfschüttelnd in seiner großen Rechtfertigungsschrift »Deutsches Bühnenwesen«, nachdem er schon längst entthront worden war.

Er fand das Personale nicht »verblüht«, wie böswillige Kritiker sagten, sondern höchstens »dem Beginne des Verblühens nahe«. Eine äußerst feine Unterscheidung! Zur Ergänzung desselben machte er nur geringe Anstrengungen: das Jahr 1842 brachte Hendrichs und Karl Devrient,[3] das Jahr 1844 den mit großen Beifall begrüßten Baison,[4] Emil Devrient,[5] dem man jetzt zum Teil gerechter wurde als früher und Dessoir.[6] Man zog Vergleiche, die zunächst zu Gunsten Baisons ausfielen, aber ein

[1] Vgl. Holbein »Deutsches Bühnenwesen« S. 137 ff., Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 5, 103 und 198 f., Theaterzeitung 1844, Nr. 52, 73, Sonntagsblätter Nr. 10, Allg. Zeitung Nr. 48.

[2] Vgl. Jahrbuch 5, 101 und 197, Zeitung f. eleg. Welt 1843, Nr. 7.

[3] Modezeitung Nr. 144, Theaterzeitung Nr. 199, Sammler Nr. 133, Humorist Nr. 169, Sonntagsblätter Nr. 20.

[4] Humorist Nr. 115, Sonntagsblätter Nr. 20.

[5] Humorist Nr. 132, 210, Theaterzeitung Nr. 133, 167, Sonntagsblätter Nr. 21 f., Grenzboten 1, S. 796, Modezeitung Nr. 127. Houben: »Emil Devrient« S. 68, 110, 253 ff. Fürstenberg meint: »Herr Devrient ist ein vollendeter Künstler, nur vielleicht, wie Baison zu kalt, ist er bisweilen gar zu warm und schreyt sehr. Ich glaube überhaupt, dass er vorzüglicher im Lustspiele als im Trauerspiele ist.«

[6] Theaterzeitung Nr. 164, Grenzboten 2, S. 329. Fürstenberg: »Herr Dessoir hat hübsche und gute Momente, wenn er nur nicht die so enormen Pausen und das Langsamsprechen hätte, was langweilig wird.«

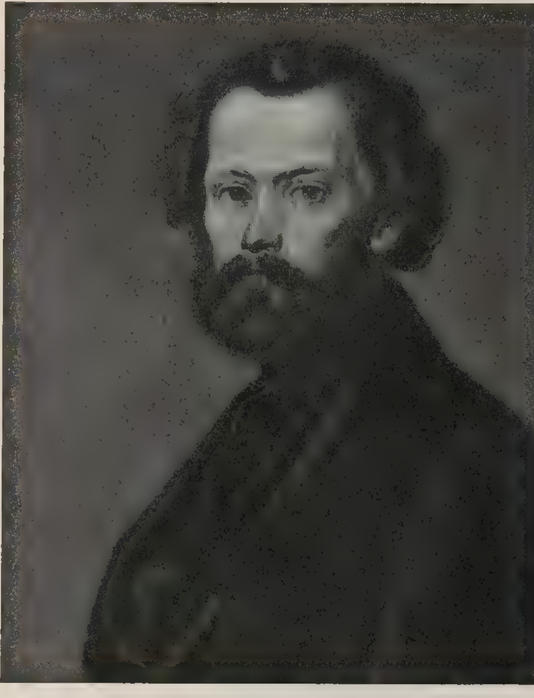




EMIL DEVRIENT

Engagement kam, obwohl eine Zeitung meinte, man sehe zwar Liebhaber im Theater, aber nicht auf der Bühne, mit keinem zu stande. Es ist das Zeitalter der Virtuosen, die sich schwer an eine feste Stelle fesseln lassen.

Dagegen gewann man genug unbedeutende Persönlichkeiten, wie das Original Baudius, die Herren Friedrich und Theodor Wagner, Josef Korner,[1] Eduard Kürschner, den genialen, aber höchst unverläßlichen Charakterspieler Eduard Jerrmann,[2] die meisten nur für kurze Zeit. Dafür aber hatte man einen Marr leichten Kaufs losgegeben!



Ludwig August Frankl.

Unter dem Damenpersonale klaffte eine schier unausfüllbare Lücke: Karoline Müller hatte sich 1840 gänzlich von der Bühne zurückgezogen. Wieder hält man sich an billige Anfängerinnen, wie Edwina Viereck, die nur ein Jahr blieb und Rosa Anschütz. So standen neben reifen Kräften schülerhafte Novizen; sie boten zwar, wonach man gerufen hatte: Jugend,[3] aber sie ließen das vermissen, was man so ersehnte: aus bewußter Kunst entspringende Natürlichkeit. Diese hatte man bei Baison gefunden,[4] auch bei Jerrmann richtig herausgefühlt, aber bei den Koryphäen der Kunst wie Anschütz, Löwe, der Rettich und Enghaus in bedrohlichem Schwinden gesehen, und der Nachwuchs schien dieselben Bahnen zu wandeln.[5] So heißt die Kritik die neuen Erwerbungen selten gut, wobei freilich auch, wie bei Saphir, unlautere Gründe gelegentlich mitspielen mögen.[6]

Das Repertoire hat Holbein wenigstens in den ersten Jahren auf literarischer Basis zu regenerieren gestrebt. Er eröffnete seine Amtsführung mit einer Goethe-Première, der »Laune des

---

[1] Fürstenberg: »Er ist ganz Korn im Häßlichen«.

[2] Humorist 1845, Nr. 14 ff., Grenzboten 1, S. 479. Fürstenberg lobt ihn, klagt aber über seine Übertreibungen, die ihn an Talma erinnern.

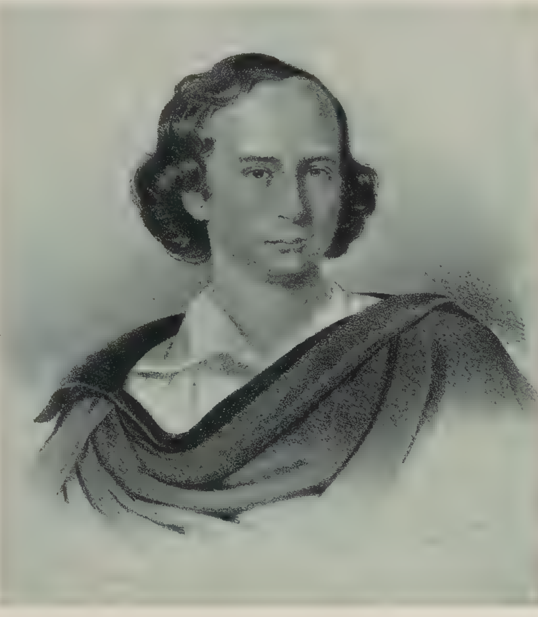
[3] Vgl. Morgenblatt 1844, Nr. 190, Grenzboten 1844, 2, S. 85, 329.

[4] In den Sonntagsblättern 1844, Nr. 20, heißt es: »Ein Schauspieler, der nicht deklamiert, dünkt uns schon an und für sich eine merkwürdige, höchst bewundernswerte, höchst interessante Erscheinung, und wo er sich vollends nicht auf die Zehen stellt, noch die Arme als Fittige ausstreckt, den Mund nicht ins Geviert verzieht, noch unter wimmernden, hohen Angstlauten plötzlich die Bombardon- und Donnerwetter-Baßtöne losläßt, so steht er dem Apollo nahe!«

[5] Vgl. Sonntagsblätter 1842, Nr. 37. Der Rettich als Sappho ruft der Rezensent ein »Verzeiht, ich hört Euch deklamieren« zu (1843, Nr. 52). Bei einer Wiederaufnahme des »Muller und sein Kind« konstatiert der »Sammler,« daß das Personal ganz außer Stande ist, »den Grundton eines Volksstückes in voller Simplizität und Reinheit anzuschlagen« (1843, Nr. 127).

[6] Holbein (1845): »Herr Saphir reißt die jüngeren Mitglieder herunter, um sich bei den älteren, deren Mitwirkung er in seinen Vorlesungen braucht, zu insinuieren. Soll das Burgtheater unter allen kaiserlichen Instituten allein der Bosheit, Unvernunft und Parteisucht der Journale ausgesetzt

Verliebten« (2. Juni 1841), der er unmittelbar ein aussichtsloses Experiment, die Terenzschen »Brüder« in Einsiedels Bearbeitung (9. Juni) folgen ließ. Das erstere Werk, das er durchwegs mit Frauen besetzt hatte und in Griechenland ansiedelte, fand wenig,[1] das letztere gar keinen Beifall.[2] Noch im selben Jahre folgte Schillers »Parasit« (26. November)[3] und die oft schon versuchte »Dame Kobold« (21. Dezember) in einer Bearbeitung Messenhausers; das sind freilich recht harmlose Kleinigkeiten, aber größeres aus dem klassischen Repertoire hervorzuholen, verwehrte die Zensur entschiedener als je. Dafür entschädigte Holbein durch wertvolle Reprisen: 1841 kam der »Egmont«, »wenn auch verkürzt, wie es die Verhältnisse mit sich bringen« mit großem Erfolge,[4] so daß er in achtzehn Tagen neunmal gegeben wurde, die »Maria Stuart« mit der Rettich und Fournier, »Traum ein Leben«, 1842 »Othello«, 1843 das »Käthchen von Heilbronn« in Holbeins Bearbeitung,[5] 1844 »Romeo und Julia« mit der jungen Auguste Anschütz, die »Braut von Messina« und anderes. Dazu wurden eine Reihe von Iffland- und Kotzebue-Dramen wieder hervorgeholt, in denen La Roche und Fichtner, der nunmehr Korn ganz in den Schatten stellte, Triumphe feierten. So fängt die Kritik bald an, über unnötige Ausgrabungen zu klagen und fordert ungestüm Neues. Auch dieses hat Holbein gegeben, so gut er konnte. Und die erste Zeit seiner Amtsführung bringt wirklich manches Beachtenswerte. Im Trauerspiele erscheint Halm als Führer. Am 28. Jänner 1842 zähmte Parthenia zum erstenmale den trotzigen »Sohn der Wildnis«.



Ludwig Dessoir.

Ein Spiel des Witzes und des schmeichlerischen Klingklangs, unwahr in seinen von »Kulissennaivetät« und sentimentaler Lyrik prunkenden Figuren, bestach es das Publikum gerade durch seine

bleiben?« Fürstenberg: »Ist sehr wahr. Da ist nichts zu machen, nur sich in seinem Gange nicht irre machen lassen. Wie wurde anfangs gegen Lucas geschimpft? Wie war selbst Fichtner, als er ans Burgtheater kam? Junge, vollkommene und schon ausgebildete Subjekte existieren nicht, also muß man es mit Anfängern versuchen, ob sie sich nach und nach ausbilden; sieht man, daß es mit dem einen oder dem anderen nicht geht, so schickt man ihn fort«.

[1] Wienerzeitung Nr. 156, Modezeitung Nr. 90, Theaterzeitung Nr. 133, Humorist Nr. 111. Es wurde nur zweimal gegeben. S. Jakob Minor in der »Chronik des Wiener Goethevereines« 17, Nr. 10.

[2] Wienerzeitung Nr. 161, Modezeitung Nr. 94, Theaterzeitung Nr. 139, Humorist Nr. 117. Allg. Zeitung Nr. 196 findet die Aufführung beider Werke gerechtfertigt: »Es schadet dem hochgebildeten Publikum einer Hauptstadt gar nicht, wenn man ihm einmal im Jahre eine geistige Anstrengung zumutet.«

[3] Wienerzeitung Nr. 358, 360, Modezeitung Nr. 215, Theaterzeitung Nr. 306, Humorist Nr. 257.

[4] Die Peche spielte das Klärchen, Löwe den Egmont, Anschütz den Oranien, die Rettich die Margarethe. S. Wienerzeitung Nr. 255, Modezeitung Nr. 147, Theaterzeitung Nr. 218, Humorist Nr. 182 f., 192.

[5] Modezeitung Nr. 205 beklagt, daß man nicht das Original spielte. Saphir (Humorist Nr. 203) nennt Kleist jenen Dichter, »der für die Gegenwart am wenigsten paßt«, er ist jedenfalls »total undramatisch«.

heute anwidernde Weichlichkeit, die oberflächliche, an das bürgerliche Lustspiel gemahnende Charakteristik und die raffinierte szenische Technik. In so zierlicher Vertonung klang der rauhe Ruf des jungen Deutschland nach einer Versöhnung von Kultur und Barbarei erst wohlgefällig in das Ohr des Wieners, er nahm das putzige Grisettchen, das ihm da vorgeführt ward, unbesehen für eine Griechin hin. Es war ein ungeheurer Erfolg für den Dichter und die Darsteller der Hauptrollen, Löwe und Frau Rettich, und auch die kritischen Bedenken wagten sich erst allmählich, dann aber um so schärfer hervor.[1] Das Stück beweist noch stärkere Zugkraft als die »Griseldis«: 31 Vorstellungen im ersten Jahre sind eine bis dahin im Burgtheater unerreichte Ziffer; oft waren auf Wochen hinaus alle Plätze vergeben.

Dort wo Halm zum Publikum hinabstieg und im ästhetischen Sinne eine bewußte Korruption beging, hatte er es für sich; wo er nach höherem strebte, größere Kraft und innigere Vertiefung aufbot, blieben ihm nur wenige treu. Das bewies seine Bearbeitung des Cymbeline »Die Kinder Cymbelins«, die, obwohl sie fast gar keine eigenen Zutaten enthält und geschickt eine Reihe von Szenen zusammenzieht, am 10. Dezember 1842[2] gar keinen Anwert fand, wo doch sowohl dem Dichter als den Bewunderern der »Griseldis« gerade dieses Werk so nahe gelegen hätte. Wehmütig rief Halm in einem Gedichte an Julie Rettich, die ihm die Imogen zur größten Bewunderung verkörpert hatte, aus: »Zu leise klang für Viele Poesie, sie hörten nicht.« Ein Gewinn für die Bühne, wie der scharf urteilende Enk zweifelnd gehofft hatte, war es nicht, und die Klippe, an der das Stück immer scheiterte, den fünften Akt, wurde selbst Halm nach der Aufführung gewahr.



Eduard Jerrmann.

Mit seinem »Sampiero« hat sich Halm im Stoffe vergriffen: Wie der Heldin, so bedeutete auch dem Zuschauer Corsica, das alle Gedanken Sampieros ausfüllt, nichts, und übrig blieb nur wieder die qualvolle Situation eines aufs Blut gepeinigten treuen Weibes, das zum Schlusse gar noch durch die Hand des Gatten

[1] Theaterzeitung Nr. 26, 85, Sonntagsblätter Nr. 6 (nennen es unkonsequent und unwahr), Sammler Nr. 18, Wanderer Nr. 26, 50, Allg. Zeitung Nr. 82: »Ich kenne kein Stück Halms, dessen innerer Bau so verfehlt wäre, wo das Erhabene und Lächerliche auf so haarscharfer Schneide nebeneinander gingen. Aber ich kenne auch keines von so tiefer innerer Gemütspoesie.« Sehr abfällig Bauernfeld (Jahrbuch 5, 96 f.), Wienerzeitung 1843, Nr. 34 (von Bauernfeld?). Der »Hans Jörgel« 1843 hält es mit dem »Sohn der Wildnis«, »wann er nur weniger Komödie wär«. Sehr abfällig »Briefe aus Wien« 1844, S. 46 ff. Das vernichtende Urteil Hebbels, Tagebücher herausgg. v. Werner, II, Nr. 2762, das Ad. Stahrs bei Geiger: Aus Ad. Stahr Nachlaß S. 33. Schachinger, a. a. O. 168.

[2] Wanderer Nr. 306, Modezeitung Nr. 252, Theaterzeitung Nr. 302. Die Sonntagsblätter bringen in Nr. 51 einen Angriff gegen das Shakespearesche Werk, in Nummer 52 eine begeisterte Verteidigung durch Feuchtersleben. Sammler Nr. 202 tritt sehr für das Werk ein. Sehr interessant ist der Aufsatz Dingelstedts im »Humoristen« Nr. 282, in dem er Saphir gerne »die Waffe, noch immer eine furchtbare gegen Halm, Gutzkow, Laube etc. aus den Händen winden möchte«. (Rodenberg, Dingelstedt 1, 212 f.) Er meint hier: »Eine Regeneration des deutschen Theaters führt nicht durch Lope und Calderon, nicht durch Shakespeare und Ben Jonson. Kleidet ein Shakespearesches Drama in alle Künste und Fertigkeiten des neuen Theaterwesens und beide werden einander paralysieren.« Abendzeitung 1843, Nr. 23. Schachinger a. a. O. 184 ff., 194.

fällt, der sich dann selbst tötet. Gegen diese wirklich nicht begründete Katastrophe protestierte das Publikum der ersten Aufführung vom 22. Jänner 1844, die zweite Darstellung begnadigte ihn, aber das Stück war damit nicht gerettet, obwohl es anfangs volle Häuser machte.[1] Es hatte dreizehn Aufführungen im Jahre 1844, aber dann keine mehr bis auf Laubes verunglückten Versuch einer Wiederbelebung. Wie das Theater seinen Dichter zu ehren verstand, zeigt sich darin, daß auf Antrag Holbeins die erste Tantième für dieses vor ihrer Einführung dargestellte Werk bestimmt wurde. Sichtlich strebt hier der Dichter den Lorbeeren der jungdeutschen Schule nach, er versucht eine Historie größeren Stils und vertauscht sein schmiegsames Versgewand mit der rauhen Hülle einer markigen Prosa, die freilich in seiner Hand oft noch wie weiche Seide rauscht.

Auch dem geschichtlichen Drama des jungen Deutschland hat das Burgtheater seine Tore geöffnet; allerdings zögernd und unaufhörlich gemahnt von den Journalen, die auf die Produktion der Gegenwart strafend hinwiesen.

Die »Direktionen«, schreibt Saphir im »Humoristen« (1842, Nr. 216), »sind nicht verantwortlich dafür, wenn ein Stück durchfällt, allein sie sind dafür verantwortlich, wenn sie den lebenden Dichtern nicht Thür und Thor aufmachen, vor dem Publicum zu erscheinen. Sollen vielleicht junge, keimende, hoffnungsvolle deutsche Dichter vergebens bei dem deutschen Thespiskarren antichambrieren, während man Zeit, Geld, Kunst und die Langmut des Publicums .... mit den tragischen Resten einer uns ganz fremden, zuwideren Vor- und Heldenwelt zu Tode experimentirt? Laube, Gutzkow, Mosen, Kühne, Otto Müller, Marggraff, Mundt, Klein, Benedix u. s. w. sollen lebend verkümmern, während man sich jahrelang abquält, Tote aus der Gruft zu rufen!« Und so tönt es von allen Seiten. Die zahme Modezeitung legt 1843 (Nr. 177) los und schildert das Deutsche Theater als »überschwemmt von einer Sündflut uralter, dem Zeitgeiste längst entfremdeter und doch der Welt wieder als Neuigkeiten zugemuteter Rührspiele«.

Ein »Theater der Lebenden!« so lautet die Forderung. Und wer solle es den Wienern bescheren? Ein Metternich und Sedlnitzky! Was von den gewünschten neuen Werken kam, ist mehr dem Zufalle und der Unachtsamkeit des Zensors zuzuschreiben als einem planmäßigen Vorgehen des Direktors.

Immerhin durfte am 23. März 1843 Heinrich Laube mit dem »Monaldeschi« auf dem Wiener Hoftheater einziehen.

Dichter ist Laube nie gewesen; mit kräftiger Hand griff er in die Geschichtsbücher, holte sich Gestalten und Situationen heraus und stellte sie auf das Brettergerüste, daß es aufkrachte. Theater ist bei ihm jedes Wort und jede Szene, seine Menschen reden eine harte, aber kräftig einschlagende Sprache, die jeder Lyrik bar ist, skrupellos werden Motive seiner großen Vorgänger verwendet. Er stellt dem Familienjammer, in dem Gutzkow zu versinken droht, die Historie gegenüber, die das deutsche Theater dringend brauchte. Der kecke Abenteurer Monaldeschi, der bis zur Königin vordringt, hat manche Bramarbasgeberde dem echtesten Jungdeutschland abgeguckt, die lustspielmäßige Führung zeigt die wohlverstandene Schulung durch Scribe, die Tragik und der Herzenskonflikt bleibt ganz äußerlich. Seine sichere Bühnenwirksamkeit hat das Werk auch in Wien erwiesen, wo es für die Schauspieler, zumal für Löwe und die Rettich, ein wünschenswertes Schutzmittel gegen die überzuckerte Rhetorik Halms wurde.[2] Die politischen Tiraden fielen freilich fast gänzlich der Zensur zum Opfer. Die Kritik war findiger, die Schwächen als die Vorzüge des Werkes herauszuheben, das Publikum kam anfangs etwas spärlich, erst nach und nach befreundete es sich mit dem Drama. Als ein Ereignis in den Annalen der Zensur wird die Aufführung von allen Seiten begrüßt. Holbein für seine Person hat kein Verdienst um sie: er hatte dem Dichter geantwortet, solche Stücke »tätens« in Wien nicht, Laube aber hatte sich an den freisinnigen Minister Kolowrat gewendet und durch ihn sein Werk durchgesetzt.[3]

---

[1] Humorist Nr. 21, 27. In der Wienerzeitung Nr. 33 tritt ein Einsender lebhaft für das Werk ein, das »über unser Theaterpublikum wie ein Koloß aus fremder Zone hereingebrochen«. Grenzboten 1, S. 190, 258, Theaterzeitung Nr. 21 f., 24, Morgenblatt Nr. 60, Sonntagsblätter Nr. 4, Allg. Zeitung Nr. 64 (sehr lobend), 96, Modezeitung Nr. 20, 25, Wanderer Nr. 21, 29, Laube, Burgtheater, S. 470.

[2] Wienerzeitung Nr. 89, Zeitung f. eleg. Welt Nr. 14 f., Sonntagsblätter Nr. 13, Abendzeitung Nr. 122, Sammler Nr. 49, Wanderer Nr. 72, Morgenblatt Nr. 116, Modezeitung Nr. 62, Humorist Nr. 61 f., Theaterzeitung Nr. 73, Hebbels Tagebücher 3, Nr. 4189.

[3] Siehe Bettelheim, Acta diurna, S. 198 f.



Julie Rettich und Ludwig Löwe in Halms Schauspiel »Der Sohn der Wildnis«.

Es sollte für längere Zeit allein bleiben. Die vielbegehrten Werke des jungen Deutschland kehrten unbewilligt von der Zensurbehörde zurück, das »Urbild des Tartuffe« wird 1845,[1] die »Valentine« 1847 für unzulässig erklärt, »Zopf und Schwert« kann nicht gespielt werden, »weil sich dadurch ein fremder Hof unangenehm berührt fühlen könnte«, der »Struensee« wird bald als freigegeben, bald als verboten angekündigt, 1845 fürchten die »Grenzboten«, man werde wohl gar »eine hindernde Verwandtschaft zwischen einem mythischen Könige von Dänemark und einer alten Markgräfin von Brandenburg« entdecken![2] Nur die harmlose »Brautfahrt« G. Freytags durfte frei passieren, das Publikum aber lehnte sie am 26. April 1843 so energisch ab, daß sie nur einmal aufgeführt werden konnte.[3]

Gleichgültig blieb das Publikum auch bei den zahlreichen Versuchen, welche die Direktion mit Otto Prechtlers[4] rhetorischen Dramen anstellt. Wohl hatte Holbein ihn als »unseren Schiller« begrüßt, in Wirklichkeit reichte Prechtler nicht entfernt an Friedrich Halm heran, dem er wohl in der überströmenden Lyrik glich, aber dem er an Geschick der Gestaltung und an glücklicher Stoffwahl nichts an die Seite zu setzen hatte. So hatten seine »Waffen der Liebe« (21. Jänner 1842),[5] mit denen er debutierte, »Isfendiar« (1. Juni 1843),[6] die »Kronenwächter«

[1] Holbein schreibt 1845 an Fürstenberg über dieses Stück: »In Bezug auf unseren wahrhaft frommen, tugendhaften und von aller Heuchelei entfernten Hof finde ich nicht die geringste Beziehung. Bei der Zensur ist mir Hoffnung gegeben. Ich glaube fast, man fürchtet irgend eine unbekannte und nicht erklärliche Auslegung.«

[2] 1845, 1, 316, 3, 214.

[3] Wienerzeitung Nr. 120, Abendzeitung Nr. 148, Sammler Nr. 68, Wanderer Nr. 101, Humorist Nr. 84, Theaterzeitung Nr. 101, 105.

[4] Vgl. Ad. Müller-Guttenbrunn: Im Jahrhundert Grillparzers, S. 28 ff.

[5] Theaterzeitung Nr. 20, Sonntagsblätter Nr. 4, Wanderer Nr. 20, Humorist Nr. 17, Wienerzeitung Nr. 28 und 30, Bauernfeld Jahrbuch 5, 89.

[6] Wienerzeitung Nr. 159, Zeitung f. eleg. Welt Nr. 25, Sonntagsblätter Nr. 22, Modezeitung Nr. 42, Humorist Nr. 111, Theaterzeitung Nr. 132, Grillparzer Briefe 134.

(25. September 1844)[1] nur ephemere Erfolge trotz des Wohlwollens der Direktion und eines Teiles der Kritik. Überall fehlt es an »Größe und Mannheit der Gesinnung«, die Stücke sind eigentlich nur gesprochene Opernlibretti. In derselben Weise ödete auch Ponsards »Lucretia« an (30. März 1844), die J. G. Seidl verdeutscht hatte.[2] Besser erging es dem Drama Kurandas »Die letzte weiße Rose«, das vom 16. November 1844 ab doch mehr als ein dutzendmal in Szene gehen durfte,[3] während es im Auslande überall abgelehnt wurde.

Nie war das Publikum der Historie, wo sie keinen Anknüpfungspunkt an die Zeitgeschichte bot, ferner als in diesen ereignisschwangeren Jahren. Man verlangte seine Leiden und Freuden auch auf der Szene zu sehen. »Wir wollen Gegenwart und Leben« ward der Schlachtruf.[4]

Die modernen französischen Stücke erschienen diesen Wünschen entgegen zu kommen. Einige der berühmtesten Werke Scribes und Dumas' fanden Aufnahme, jedoch das Publikum gewöhnte sich nur langsam, wo die Kritik, voran Saphir, dem die tugendhafte Entrüstung besonders gut steht, von Frivolität und undeutschen Unsitten redet, die »man hierzulande Gott sei Dank nicht kenne«.[5] Solche Beurteilung erfahren Werke wie »Ein Glas Wasser« (28. September 1841),[6] oder »Fesseln« (19. März 1842),[7] das die Regisseure sogar zum Benefize gewählt hatten. Die »unsichtbare Beschützerin« (23. November 1843)[8] (Les demoiselles de St. Cyr) heißt da ein »ästhetisch wie sittlich gleich verwerfliches Produkt, voll moralischer Nuditäten«, Saphir spricht von der unerhörten »dramatischen, geistigen und sittlichen Armut«. Wien wird, vielleicht auch durch die schlechten Übersetzungen irregeführt, weder der literarischen Bedeutung der französischen Sittenkomödie gerecht, noch der großen schauspielerischen Erziehung, die gerade Lieblingsdarsteller wie die Neumann, Fichtner, La Roche durch sie erfuhren. Erst »Er muß aufs Land« (7. Mai 1845) brachte durch seine Lustigkeit und die vortreffliche Darstellung Fichtners die Splitterrichter zur vergebenden Nachsicht.[9]

Die ganz harmlosen deutschen bürgerlichen Schau- und Rührstücke sind nicht mehr zeitgemäß, und die neuen Stücke der Amalie von Sachsen, Eduard Devrients, der Birch-Pfeiffer, Deinhardsteins erfreuen sich keines langen Bühnenlebens.

Man verlangt auch hier Tendenz, und die liefert Gutzkows »Richard Savage« (6. September 1842). Nur dadurch, daß der Dichter die Handlung dahin abänderte, daß der Sohn, der wie ein Verrückter seiner Mutter nachläuft, kein unehelicher Sproß der vornehmen Dame, sondern die Frucht einer heimlichen Vermählung ist, öffneten sich dem fast grotesken Produkte die Tore der Hofbühne, und Fichtner wie Frau Rettich führten das Werk zum nicht unbestrittenen Siege.[10] Mit sechs Aufführungen ist dieses immerhin interessante Werk abgetan, während die viel schwächeren, aber den landläufigen Theater-

---

[1] Humorist Nr. 233, Wienerzeitung Nr. 272, Theaterzeitung Nr. 233, Grenzboten 3, S. 144, Sonntagsblätter Nr. 39, Wanderer Nr. 233 ff. Gegen diese Kritik, die ungesprochene Verse zitierte, protestierte Prechtler (Humorist Nr. 217, Theaterzeitung Nr. 256), darauf Replik in Nr. 237.

[2] Humorist Nr. 79, Wienerzeitung Nr. 99, Sonntagsblätter Nr. 13, Allg. Zeitung Nr. 127, Grenzboten 1, 340, Hebbel Tagebücher 3, Nr. 410.

[3] Humorist Nr. 277, Wienerzeitung Nr. 325, 347, Sonntagsblätter Nr. 47, Modezeitung Nr. 233, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8, 141. Fürstenberg schreibt am 17. November: »Gestern zeigte sich, daß Sie Recht hatten, auch ich ein wenig, die Herren Regisseure aber volles Unrecht. Doch einen solchen Lärm verdient das Stück doch nicht, diesen hat der Autor seinen Leuten zu verdanken, hauptsächlich aber dem außerordentlichen Spiel.«

[4] Vgl. Fourniers Aufsatz in der Neuen Freien Presse Nr. 13423. Sonntagsblätter 1845, Nr. 49.

[5] Im Wanderer 1842, Nr. 92, heißt es: »Daß die Franzosen den Geschmack gefährden, ist noch von geringerer Importanz, aber daß die Moralität dabei untergraben wird, das verdient ernste Betrachtung.«

[6] Wienerzeitung Nr. 275 (voll sittlicher Entrüstung), Modezeitung Nr. 157, Theaterzeitung Nr. 234, Humorist Nr. 189.

[7] Theaterzeitung Nr. 14, Sonntagsblätter Nr. 13, Sammler Nr. 46, Wanderer Nr. 68, Humorist Nr. 57, Wienerzeitung Nr. 92.

[8] Wienerzeitung Nr. 332, Sammler Nr. 188, Wanderer Nr. 281, Modezeitung Nr. 236, Humorist Nr. 235, Theaterzeitung Nr. 282.

[9] Wienerzeitung Nr. 152 (sehr scharf), Wanderer Nr. 111, Humorist Nr. 111. Fürstenberg ist 1844 sehr in Zweifel, ob es gegeben werden kann wegen der »Anspielungen auf Andächtelei und wohltätige Sammlungen«. Holbein verspricht Änderungen.

[10] Theaterzeitung Nr. 216, Sonntagsblätter Nr. 37, Wanderer Nr. 14, Abend-Zeitung Nr. 283, Wienerzeitung Nr. 256, Humorist Nr. 167 (ungemein scharf). Vgl. Grenzboten 2, 489: »Die Zulassung solcher Stücke an das Hoftheater ist ein politisches Ereignis und darauf hätte Saphir Rücksicht nehmen sollen.« Vgl. Grillparzers Gespräche mit Foglar S. 15. Houben: Emil Devrient S. 64, 183f.

stücken angenäherten Werke: »Die Schule der Reichen« (26. Oktober 1841)[1] und »Ein weißes Blatt« (13. Jänner 1843)[2] sich länger auf der Bühne erhalten.

Räumlich nimmt das Lustspiel einen sehr großen Platz im Repertoire ein, aber ein durchschlagender Erfolg läßt lange auf sich warten. Bauernfeld liefert rechte Dutzendware: am 6. November 1841 fielen »Die Gebesserten« durch,[3] eine breit gesponnene Ifflandiade mit einigen hübschen charakteristischen Details und satirischen Hieben auf die Hegelsche Philosophie, von der das Publikum nichts wußte. Die Wege der jungdeutschen Schule versuchte »Industrie und Herz« zu gehen (8. Juni 1842) und brachte einige wirksame Kontraste in den Figuren des verarmten Aristokraten, des genialen Unternehmers und des rücksichtslosen Börsespekulanten. Die »Maschinen der Gegenwart« führen Krieg mit »Vergangenheit und Geschichte«, aber die großen Fragen lösen sich in kleinliche Intriguen und platte Heiratshändel auf.[4]



Otto Prechtler.

Dem Unterhaltungsbedürfnisse erstand ein neuer Lieferant in Leopold Feldmann, der nur gelegentlich allzusehr ins Possenhafte umschlug; Zugstücke, die schon in Deutschland ihre Schuldigkeit getan, versagten auch in Wien nicht, wie »Von Sieben die Häßlichste« von Angely (27. Februar 1843) und der »Doktor Wespe« (13. Februar 1843) von Roderich Benedix, in dem man einen Kotzebue redivivus begrüßte. Der Ton des Burgtheaters sinkt: es findet Derberes Aufnahme, als sich frühere Zeiten gestatteten.

Aber der scheinbar so versagende Bauernfeld, der sich der Schwäche seiner poetischen Arbeiten ganz wohl bewußt war, sollte jenes geschichtliche Drama, das den Zeitgenossen zum Herzen sprach, auf der Hofbühne inaugurieren. Noch galten die Historien des jungen Deutschland als gefährlich, als er ihnen mit seinem »Deutschen Krieger« eine Bresche schlug, durch die sie ungefährdet einziehen konnten.

»Ein deutscher Krieger« verkündigte, was in Deutschland schon eine abgeleierte Phrase war, in Österreich aber noch unausgesprochen auf allen Zungen lag. Ein einiges Deutschland ohne Grenzpfähle

---

[1] Wienerzeitung Nr. 304, 307, Modezeitung Nr. 173, Theaterzeitung Nr. 258, Humorist Nr. 215, 222 nennt es ein »ebenso widersinniges als plattes Produkt«. Gutzkow repliziert im Telegraph und sagt: »Jede Zeile (Saphirs) ist eine Quittung für die Generosität der Wiener Großhandlungshäuser.« Darauf Humorist Nr. 242.

[2] Wienerzeitung Nr. 21, Sonntagsblätter Nr. 3, Sammler Nr. 9, Wanderer Nr. 13, Modezeitung Nr. 11, im Humorist Nr. 10 schreibt Dingelstedt: »Eine einfache Herzensgeschichte, still und bewegt; Menschen, nicht Helden; Gefühle, nicht Leidenschaften.« Saphir kommt dann in Nr. 15 mit einer vernichtenden Kritik: »Iffland à la Titus frisiert und Kotzebuesches Rührei mit Sentenzenschnittlauch.«

[3] In Wienerzeitung Nr. 312 sehr scharfe Kritik, Nr. 316 Protest eines Einsenders: »Hat Bauernfeld ein schwächeres Werk geschrieben, so hat es Bauernfeld geschrieben, und man muß es nicht wegwerfen, sondern mit achtungsvoller Schonung behandeln.« Wanderer Nr. 266, Jahrbuch 5, 94 und Kritiken S. 191. Wurde viermal gegeben.

[4] Jahrbuch 5, 94 f., 99, Kritiken S. 193, Sonntagsblätter Nr. 24, Wanderer Nr. 137, Horner a. a. O. S. 66.

will hier der tapfere Oberst Götze zum Kampfe gegen Frankreich führen, er gibt den letzten Tropfen seines Blutes für »deutsche Freiheit« und ruft den Sonderbestrebungen ein »Deutschland schwächen heißt euch selber schwächen« entgegen. In der Neigung des Kriegers zur Frau von La Roche versöhnen sich die Nationen und es tönt die Lehre: »Die Völker sind nur uneins, wenn man sie irreleitet.« Neben zündenden Tiraden stehen scharf erkennbare aus österreichischem Milieu geholte Züge des Bureaukratismus, und der Instanzenzug der heimischen Verwaltung wird an den Pranger gestellt.

Die Aufführung mit Löwe und der Enghaus an der Spitze brauchte nicht viel hinzuzutun, das Werk siegte am 20. Dezember 1844 durch seine ihm innewohnende Kraft, es ist eines jener Stücke, in die der entzückte Zuschauer mehr aus seinem Innern hineinlegen kann, als drinnen steht. So ist es wirklich ein Werk, »dessen polemische Anlage«, wie Gutzkow sagt, »man nur hier, dessen dramatische Wirkung man nur auf dem Burgtheater versteht«. Jubelstürme durchbrausten das Haus, jede Sentenz schlug gewaltig ein, das Publikum sprach kein literarisches, wohl aber ein politisches Urteil.[1] »Eigentlich sollte man die Zensur rufen«, meinten witzig die »Grenzboten«.

In einem halben Jahre war das Stück zwanzigmal aufgeführt, und die Segnungen der neuen Tantième kamen dem Verfasser zugute; man wagte damals kein Verbot, zu dem man anfangs nach der überraschenden Wirkung nicht übel Lust hatte — aber vor den Märztagen, wie in der Reaktionszeit der folgenden Jahre wurde es beiseite geschoben, so daß es wirklich, wie Bauernfeld sagt, eine Zeitlang »politisches Barometer für Österreich« wurde.

Auch eine unmittelbare Wirkung des Werkes stellte sich ein: es befreite endlich den »Moriz von Sachsen« von Robert Prutz aus seiner langjährigen Haft, so daß dieses ganz in Laubes Art dröhnende und rasselnde stark shakespeareisierende Ritterstück am 21. Februar 1845 gegeben werden konnte. In der Aufführung des Burgtheaters erfuhr freilich niemand, daß es sich um den Schmalkaldischen Bund und um einen Kampf zwischen Protestantismus und Katholizismus handle, aber die Stellen, die von der Einigkeit Deutschlands sprachen, Rufe wie: »Was soll ein Volk beginnen, das nicht länger auf seine Fürsten sich verlassen kann,« oder: »Der freie Geist, das ist der Herr der Welt« verfehlten ihre Wirkung nicht: manchen Hörer mag es durchschauert haben, wenn von der Bühne herab die Mahnung an sein Ohr schlug: »Überhört das leise Flüstern in den Zweigen nicht, wenn sie der Atem der Geschichte rührt.« Aber doch hatte Bauernfeld das Beste vorweg genommen, und die Wirkung war viel geringer als man erwartet hatte.[2]

Auch das Erstlingswerk eines jungen österreichischen Dramatikers, das einen scheinbar ferne liegenden Stoff im Geiste der Zeit zu beleben sucht, hat keinen vollen Erfolg, wenn auch die Kritik für dasselbe eintrat. Es ist der »Spartacus« von Vinzenz Weber. Aber auch hier war es nicht so sehr die straff komponierte Handlung und die an Halm geschulte aber kräftigere, shakespeareisierende Sprache als die freiheitliche Tendenz, die eine gewisse, freilich nicht tiefer gehende Wirkung übte (17. April 1845).[3] »Das Publikum spürte, daß die Stücke Zufallsgaben waren, daß es eine Ernährung war von gefundenen Bissen zu gefundenen Bissen, daß aber ein organischer Ernährungs- und Lebensprozeß fehlte.« Dieses Urteil Laubes wird durch die Äußerungen der unabhängigen Blätter bestätigt.

Schon 1842 konstatieren die »Grenzboten«: »Das neue Regime hat noch wenig Rosen getragen; die alten Schauspieler, in welchen die Tradition des Burgtheaters noch lebendig ist, sterben ab, die neue Ordnung der Dinge ist nicht geeignet, die frühere Zeit vergessen zu machen.«

---

[1] Horner a. a. O. 112 ff., Jahrbuch 5, 104 f., 123, Kritiken S. 199 f, Sonntagsblätter Nr. 51, Wanderer Nr. 307, 1845 Wienerzeitung Nr. 1, Grenzboten 1, S. 89 und 140, Allg. Zeitung Nr. 87, Gutzkows Werke Bd. 3, 309.

[2] Modezeitung Nr. 39 (sehr abfällig), Sonntagsblätter Nr. 8, Wienerzeitung Nr. 58, Wanderer Nr. 47, Humorist Nr. 47 (Saphir): »Ein Stück illustrirte Zeitung mit Holzschnittfiguren und einigen rhetorischen Zeitungsgedanken«. Morgenblatt Nr. 68, Allg. Zeitung Nr. 87, Grenzboten 1844, 3, S. 472; 1845, 1, S. 91 und 473, 520. Fürstenberg: »Moriz hatte nicht besonders gefallen; es sind in einigen Szenen Longueurs. Überhaupt bemerke ich schon länger, daß weniger schön gedachte und geschriebene Szenen als gewisse Sentenzen beklatscht werden.«

[3] Sonntagsblätter Nr. 15, Wienerzeitung Nr. 114, Wanderer Nr. 95, Humorist Nr. 95 (sehr scharf).

Holbein ist unbeliebt, beim Publikum wie bei den Schauspielern. Diese vergleicht 1843 die Allgemeine Zeitung mit den französischen Schauspielern, welche im Kärntnerthortheater auftraten; von diesen mittelmäßigen Kräften können sie etwas lernen: »Hingebung an den Gegenstand und das Aufgehen jeder Persönlichkeit in dem darzustellenden Charakter. Ein Theater wie das der Burg bedarf nicht nur einer Administration, es bedarf noch viel mehr und wesentlich neben der steifen Verwaltungsformel des belebenden geistigen Hauches.« Aufs schärfste sprechen sich auch die »Briefe aus Wien, Von einem Eingeborenen, Hamburg 1844« aus. Selbst Fürstenberg wurde mit Freude begrüßt, da man Veränderungen erhoffte, während Holbein es »durch seine Ängstlichkeit und übel angebrachte Diplomatie dahin gebracht, daß man ihm von oben wie unten die Kapazität zu seinem Amte absprach.« (Grenzboten 1844, 1, 258.) Auch diejenigen Blätter, die seine Verteidigung nahmen, voran die »Wienerzeitung« in inspirierten offiziösen Artikeln müssen die Übelstände anerkennen, versuchen sie aber ausschließlich auf die unabänderlichen Verhältnisse zu schieben. (Siehe Wienerzeitung 1844, Nr. 255, Grenzboten 3, 469, Morgenblatt 1843, Nr. 53, 163.)



Ludwig Löwe und Christine Enghaus in Bauernfelds Schauspiel »Ein deutscher Krieger«.

»Wer beschuldigt den Brunnen, wenn die Quellen versiegen?« hatte ein Anwalt des Direktors ausgerufen, als man über die Dürftigkeit des Repertoires klagte. Und dabei kamen Erklärungen Holbeins an die Öffentlichkeit, es sei unmöglich, die bereits angenommenen Manuskripte, bei deren Lektüre ihn Bauernfeld und Halm unterstützt hatten,[1] binnen drei Jahren vorzuführen, daher seien alle zweifelhaften Stücke abzulehnen und »in Ermanglung gewiß ansprechender oder wichtige Namen an der Stirne tragender Neuigkeiten gute alte Werke auszuwählen«. Und Fürstenberg stimmt bei mit dem charakteristischen Zusatz: »Ich glaube, von unbekannten Dichtern gar nichts mehr annehmen!« Und so soll Holbein einem jungen Dichter erklärt haben, er gäbe sein Stück nicht, und wenn er »Schiller oder Goethe oder Shakespeare selber« wäre.[2]

Was die Gewinnung neuer schauspielerischer Kräfte betrifft, muß Holbein anfangs 1845 seinen gänzlichen Mißerfolg eingestehen:

»Alle Schauspieler des Liebhaberfaches von Namen und Ruf hätten sich entweder wegen Mangel an Talent oder an Jugend für die Hofbühne nicht geeignet erwiesen. Eine Bereisung fast aller bedeutenden Bühnen Deutschlands hat nur wenige einer Ausbildung fähige jugendliche Individuen entdecken lassen . . . Es ist hohe Zeit, eine Reihe jugendlicher Individuen anzustellen, solange die Meister noch hinlänglich in Blüte stehen, um durch ihre Leistungen der jüngeren Generation auch jenen Grad von Begeisterung einflößen zu können, welcher allein im Stande ist, den jungen Liebhabern das Streben nach gleicher Kunsthöhe zu verleihen. Ältere Frauenrollen sind ebenfalls sehr schwach vertreten, auch an jugendlichen Schauspielerinnen fehlt es eigentlich.«

Am 23. April 1845 stirbt Czernin: »Verlassen Sie uns nicht!« ruft Holbein dem Grafen Fürstenberg entgegen, und dieser erwidert: »Das kommt auf seinen Nachfolger an.«

Dieser Nachfolger war kein homo novus, kein ehrgeiziger, von modernen Ideen erfüllter Reformator, wie ihn die öffentliche Stimme forderte. Der 71jährige Graf Moriz Dietrichstein erhielt zugleich mit dem Oberstkämmereramte die Oberste Hoftheaterdirektion und stellte sich am 20. Mai dem Personale mit einer langen Rede vor, die treuherzig versicherte, er sei noch immer derselbe wie vor neunzehn Jahren, als er sich vom Hoftheater trennte; er versprach, die Meisterwerke jeder Gattung dramatischer Dichtung vorzuführen, und schloß mit dem rührenden Appell an die jungen Kräfte des Theaters, nur hübsch zu warten und den Größen der Schauspielkunst zuzusehen, bis ihre Zeit kommen werde.[3]

---

[1] Jänner 1844 erklärt Holbein, daß die Novitäten der letzten dritthalb Jahre aus einer Masse von 546 Manuskripten gewählt wurden.

[2] Siehe Morgenblatt 1845, Nr. 40, dementiert in den Grenzboten 1, 520.

[3] Die Rede ist im Separatabdruck erschienen und in der Theaterzeitung Nr. 125.

In einer Richtung ist der alte Herr im ersten Anlauf sehr energisch ins Zeug gegangen: gegen Holbein, der ihm nun unmittelbar unterstand. Kurz vorher hatte der Direktor noch den Titel eines Regierungsrates unter Worten freundlicher Anerkennung erhalten, jetzt schiebt ihn der neue Chef bei Seite, und Holbein sagt mit Recht, daß von dem, was bis 1848 geschehen, nur der kleinste Teil seiner eigenen Wirksamkeit zuzuschreiben ist.

Schon am 21. November 1845 sieht er sich genötigt: »Die offenbaren Mißgriffe Holbeins, um mich gelinde auszudrücken, zur Sprache zu bringen.« Es handelt sich um das unglückliche Engagement Jerrmanns[1], der nur von »erschlichenem Beifall« lebte, und die unsinnige Entlassung Marrs, den Holbein unter Bewilligung einer hohen Abfertigungssumme hinausdrängte: »Mit welcher Leichtigkeit Holbein dieses schmähliche Regime — selbst unter dem Vorwand eines großen ökonomischen Vorteils für die Theaterkassa! — ausführen durfte, beweiset mir die Hinfälligkeit meines Amtsverfahrens und die unlautere Verwaltung des Hoftheaterdirektors. Er wollte an Jerrmann eine Stütze gegen die »seine schädlichen Verfügungen« durchschauenden ersten Mitglieder finden, ebenso spielte er die unbedeutende Viereck gegen Frau Koberwein aus u. a.

Das sind schwere Anklagen, die mit einer näheren Begründung, wie sie der Kaiser auch fordert, belegt werden müßten und einen Bruch zwischen den beiden Leitern fast unvermeidlich zu machen scheinen. Aber es folgt kein weiteres Exposé, wenn auch das Verhältnis ein gespanntes bleibt: »Dietrichstein und die Schauspieler malträtieren Holbein. Der Graf will ihn weg haben« schreibt Bauernfeld in sein Tagebuch.

Ignorierte Dietrichstein den Direktor so viel als möglich, so begab er sich dafür unter die Botmäßigkeit anderer Faktoren; die Regisseure, voran sein Intimus Korn, herrschen mit souveräner Willkür, und auch Halm gewinnt einen unoffiziellen, aber mächtigen Einfluß auf die Geschicke des Hoftheaters.

Einige Lücken des Personales werden ausgefüllt. Jetzt erhält das Burgtheater seine »komische Alte«, Amalie Haizinger, die in jugendlichen Rollen schon so oft die Wiener entzückt hatte. Nach einem Gastspiele im Jahre 1845[2] zog sie im Jänner 1846 als Mitglied an eine Stätte, auf der sie nur zu erscheinen brauchte, um ihr sofort völlig anzugehören. Sie hat echte Naivetät und jugendlich warmes Empfinden, gepaart mit vornehmem künstlerischen Geschmack auch in jenes der Übertreibung so oft ausgesetzte Fach mit hinübergenommen, die vornehmsten wie die niedrigsten Frauengestalten durchleuchtete die weiblichen Darstellern so selten strahlende goldene Sonne eines herzhaften Humors, den ihr das Schwabenland mit auf den Weg gegeben hatte. Sie ist die Schauspielerin voll der Lust am Spiele, voll der Freude, sich ganz auf der Szene auszuleben. So spät sie in Wien erschienen ist, die Haizinger ist ein Stück Burgtheater geworden, untrennbar von der Geschichte des Hauses.

Und als ob die Fee des Frohsinns für kurze Zeit über dem umdüsterten Himmel des Burgtheaters geschwebt, fiel noch eine zweite reiche Gabe der Wiener Hofbühne in den Schoß. Friedrich Beckmann, dessen Berliner Komik auf dem Theater an der Wien sich siegreich behauptet hatte, wurde hauptsächlich durch Intervention des Erzherzogs Franz Karl allen Bedenken gegen seine »Burgtheaterfähigkeit« zum Trotz am 15. September 1846 sofort mit Dekret engagiert.[3] In der ersten Zeit hatte er bei Publikum und Kritik mit starkem Mißtrauen zu kämpfen, vorstadtmäßige Komik, Lust am Extempore wurde ihm oft vorgeworfen, erst allmählich drang man in den Kern seines, der Haizinger an Echtheit des Humors ebenbürtigen Wesens ein. Nur gab hier die Frau die schärfere Charakteristik, der Mann die größere Gutmütigkeit. Die beiden, denen sich anfangs 1848 noch der für komische Chargen sehr verwendbare Ludwig Arnsburg beigesellte, bedeuten mehr als nur zwei tüchtige neue Kräfte, in

[1] Dieser erhält auch seine Entlassung, die er in einem Bittgesuche an den Kaiser der »auffallenden Ungunst« Dietrichsteins gegen Holbein zuschreibt, »aus der das Prinzip fließt, alles zu mißbilligen, was dieser getan hat«.

[2] Die Aufnahme durch die Kritik war eine recht unfreundliche. Theaterzeitung Nr. 125, Sonntagsblätter Nr. 21: »Die Berühmtheit dieser Schauspielerin gehört einer vergangenen Zeit an«.

[3] Auch Bauernfeld hatte ihn empfohlen, siehe Jahrbuch 5, 129. Fürstenberg und Holbein äußern die größten Bedenken gegen sein Engagement, da er »in keinem Stücke unseres Repertoires einstudiert ist und erst in geraumer Zeit von Nutzen sein könnte«. Dietrichstein erst setzt es durch; er schildert Wilhelmi als alt und maniriert, La Roche als überanstrengt, Wothe als ganz veraltet, dieser »geniale Künstler« sei eine Notwendigkeit.

ihnen liegt das stärkste Gegengewicht des einreißenden hohlen Pathos, sie haben das Burgtheater als Lustspielbühne unter Mithilfe Fichtners wieder zu vollen Ehren gebracht.

Kümmerlicher sieht es mit den Erwerbungen von tragischen Schauspielern aus. Zwar erschien 1847 Josef Wagner aus Leipzig in sieben Rollen, darunter dem »Hamlet« und Max in »Wallenstein«, aber er befriedigte nicht allgemein durch eine ausgesprochene »Devrientmanier« und wird trotz des dringenden Antrages der obersten Leitung nicht festgehalten,[1] ebensowenig wie Grunert 1845 und Genast, dagegen nimmt man Friedrich Devrient 1848, der bei herrlichen Mitteln bald einer unleidlichen Manier verfiel.

Zu der Ängstlichkeit der Zensur gesellt sich jetzt eine noch größere Ängstlichkeit Dietrichsteins. Die Klassiker werden mit großem Mißtrauen zurückgedrängt, Shakespeare wird oft ein Gegenstand des Ärgernisses, zumal mit Dramen wie Heinrich IV., die oft nicht mit genügendem Respekt von Monarchen reden, dafür liefert man dem Publikum eine matte Bearbeitung der »Lustigen Weiber von Windsor« von Lederer (16. Dezember 1846), ohne Erfolg zu erzielen.

Wieder feiern Iffland, Schröder, Kotzebue, ja auch Ziegler eine fröhliche Auferstehung; um Beckmann einzuspielen werden die ältesten Familienstücke hervorgeholt, das Theater gleicht nun einer »Rumpelkammer«, »und es wird«, meint ein Kritiker, »bald dahin kommen, daß ein Dichter, um aufgeführt zu werden, nachweisen muß, sein Stück sei aus dem vorigen Jahrhundert«; die ergebenen Blätter preisen die Wiederaufführung des »Correggio« als eine Großtat. Otto Prechtler besingt sie in jammervollen Versen und redet liebedienernd dem Vorgehen der Direktion, die verderblichen neueren Stücke »durch eine edle Entgegenhaltung des Gewordenen« zurückzudrängen, das Wort.[2] Und diese neueren Stücke sind meist wieder Familiengemälde.

Nennenswerte Erfolge heimste die Birch-Pfeiffer mit der »Marquise von Villette« und »Mutter und Sohn« (1846) ein. Eine große Rolle spielt das historisierende Schau- und Lustspiel, nach Muster der Franzosen und der Jungdeutschen. Deinhardstein lieferte einige derartige Arbeiten, von denen »Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten« (12. April 1845) sich lange auf der Bühne erhielt,[3] während eine Nachahmung des »Urbild des Tartuffe«, die »rote Schleife« (16. Dezember 1845), verunglückte. Ephemeres Aufsehen erregten zwei Stücke der Schriftstellerin Emilie Binzer, die unter dem Pseudonym Ritter »Die Gauklerin« nach Königs Shakespeare-Roman (16. Oktober 1846)[4] und »Karoline Neuber« (29. Dezember 1846) brachte.[5] Gänzlich bedeutungslos sind die wenigen tragischen Novitäten, unter ihnen die der persönlichen Anwesenheit Öhlenschlägers zu Liebe gegebene »Dina« (19. Jänner 1846).[6] Von Gutzkow kommt nur die gequälte Schicksalstragödie »Der dreizehnte November« am 12. September 1845 zur Aufführung und erlebt mühsam vier Wiederholungen.[7] Reprisen wie die »Iphigenie«,[8] »Clavigo» oder »Jungfrau von Orleans« finden wenig Anwert.

So herrscht eine Stagnation, die den berechtigten Unwillen der Kritik entfesselt.

[1] Vgl. Humorist Nr. 116, Theaterzeitung Nr. 116 ff. Dietrichstein schreibt: »Seine vorzüglichsten Eigenschaften sind: Ein Alter von 30 Jahren, eine besonders vorteilhafte Theatergestalt, ein klangreiches Organ, eine reine deutsche Sprache, verständige Bewegung und eine besonnene Darstellung. Er ist ein denkender Künstler.« Am 17. Oktober 1847 schreibt Wagner an Holbein, daß sein Kontrakt gelöst sei und er im August 1848 kommen werde.

[2] »An diesem Abend ward das Einst gefeiert, was werden soll und wird, so wie es war, So sei, was Kunst liebt, geistig heut' umschlungen, die Hoffnung wurzelt in Erinnerungen.« Theaterzeitung 1845, Nr. 232, 246.

[3] Sonntagsblätter Nr. 15, Wienerzeitung Nr. 105, Humorist Nr. 89. Holbein nahm, wie er Fürstenberg schreibt, das Stück nur an, »weil es von Deinhardstein ist«, auch dieser hofft nicht viel Gutes, nach der Aufführung schreibt der Graf, »es wird von vielen Leuten der Sozietät unendlich gelobt, was es nicht verdient. Doch wer kann den Geschmack des Publikums erraten?«

[4] Jahrbuch 5, 129, Wienerzeitung Nr. 289, Theaterzeitung Nr. 250, Sonntagsblätter Nr. 42, Allg. Zeitung Nr. 295.

[5] Theaterzeitung Nr. 323, Allg. Zeitung 1847, Nr. 3, Sonntagsblätter Nr. 1, Wienerzeitung Nr. 5, Grillparzer Briefe 150 f.

[6] Sonntagsblätter Nr. 4, Allg. Zeitung Nr. 48, Hebbel Briefe 1, 396.

[7] Siehe Modenzeitung Nr. 184, Sonntagsblätter Nr. 37, Wienerzeitung Nr. 258, Wanderer Nr. 221, Humorist Nr. 220 f. (sehr scharf), Morgenblatt Nr. 253, Grenzboten 3, S. 526 und 570. Am 4. Mai hatte Holbein im Einverständnis mit Fürstenberg das Stück zurückgewiesen und gemeint: »Ich werde mich wohl dem Zorn des Herrn Gutzkow dadurch aussetzen.«

[8] Sonntagsblätter Nr. 40 finden die Rettich und Löwe forciert und unwahr, die Dekoration elend; bemerkenswert ist, daß »in Tauris der Tempel von Palmen und Ulmen umgeben war«.

»In diesem Teiche«, schreiben die »Grenzboten«, »steht das Wasser lauwarm wie vor zwei Jahren, keine frische Strömung bringt Leben hinein und nur Birch-Pfeiffersche Fische werden da noch gefangen. Wir haben keine Veranlassung, dem Tage, an welchem der Herr Graf die Leitung des Burgtheaters übernahm, Oden und Dithyramben zu singen. Wir sehen uns vergebens um nach dem Unterschied, welchen die jetzige Leitung mit der des verketzerten Holbein bietet. Wir haben auf den Grafen Dietrichstein die Hoffnung gestellt, daß er das Repertoire verbessern werde, daß er durch seinen Einfluß Hindernisse wegräumen werde, für deren Beseitigung Holbein zu ohnmächtig war — wir sehen uns vollständig getäuscht. Wir haben gedacht, Herr Graf Dietrichstein würde das Personal durch sein Ansehen in Schach zu halten wissen, die Invaliden und Gealterten zum Teil in andere Fächer setzen. Was ist von dem allen in Erfüllung gegangen?!«

In ähnlichen kritischen Ausfällen ergehen sich die »Sonntagsblätter« und der »Humorist«, allerdings noch in ziemlich vorsichtiger Weise. Aber Dietrichstein gerät doch in Harnisch, besonders wo sein Gedanke, die Tantièmen wieder aufzuheben, allgemeiner Mißbilligung begegnet, und wendet sich an Sedlnitzky, um unter heftigen Ausfällen gegen die Journale, ein Verbot, Kritiken vor der dritten Aufführung eines Stückes zu veröffentlichen, ins Werk zu setzen. »Wenn das Burgtheater«, soll Sedlnitzky erwidert haben, »keine Kritik aushalten kann, so kann es auch nicht dem Publikum genügen«.

In das theatralische Stilleben der Hofbühne platzte wie eine Bombe am 15. November 1846 das neue Stück Bauernfelds »Großjährig« hinein.

»Es ist ein Unglück: ein Deutscher zu sein, ein größeres: ein deutscher Dichter, das größte: ein deutscher Theaterdichter!« hatte Bauernfeld mißmutig im Dezember 1841 ausgerufen. Nun lächelt ihm wieder der Erfolg, wo er, als echtes Kind seiner Zeit, den versteckten Strömungen in Literatur und Politik kecken Ausdruck lieh.

»Lieber unvorsichtig als unwahr« konnte er wohl zu seinem Motto wählen. Man mag gegen Pasquille vom künstlerischen Standpunkte die größten Bedenken haben, »Großjährig« bleibt ein sensationelles Ereignis, nicht nur in der Geschichte des Burgtheaters, sondern auch in der Vorbereitung der Märztage, in gewissem Sinne kann es sich wohl »Figaros Hochzeit« von Beaumarchais an die Seite stellen, deren Aufführung die Introduktion zur französischen Revolution bildete.

Welch nie gesehene Vorgänge, welch unerhörte Worte traten vor Aug und Ohr des Burgtheaterbesuchers! Vormund Blase führt den unselbständigen Hermann am Gängelbande, er überliefert ihn den Händen des Hofmeisters Spitz — »die Spitze lassen sich zu allem brauchen« — er verwaltet seine Güter für sein persönliches Interesse und hält sorgsam alle neuen Gedanken von dem jungen Manne fern, der ein braver Beamter von Protektionsgnaden werden soll. Mit Entsetzen fragt er, wie er durch Spitz hört, daß sein Mündel bisweilen »freie Ideen« äußere: »Wo nimmt er die her?« Und die Antwort lautet: »Aus der Luft! Dort schwimmen sie heutzutage.« Leichter tröstet er sich darüber, daß er auch liberale Verse macht: »Die sind aus der Mode und deshalb unschädlich.« Er hat ihn für seine Nichte Auguste bestimmt, aber gerade dieses tapfere Mädchen bringt den schüchternen Burschen zum Widerspruche gegen das drückende Joch, das ihm nicht einmal gestattet, Briefe zu lesen, bevor sie seine beiden Tyrannen gesehen; freilich erhält er auf seine zornige Interpellation die beruhigende Antwort: »Wir machen sie immer wieder zu!« Gerade als Blase den Zögling großjährig sprechen läßt, in seinen Augen eine leere Formalität, und er Assessor wird, »ein Diener und Knecht, wo er Herr und Gebieter sein könnte«, wie Auguste spottet, tritt er energisch auf, donnert von Freiheit und Selbstbestimmung; er fühlt sich als »neuer Mensch«. Ganz entsetzt sieht Blase das Ende seines Reiches, das Blasesche System, das gut war und bleiben wird, ist bedroht; der liberale Schmerl, der seine Gesinnung bei Festmahlen verkündet, die unglaublich viel nützen und verbessern, steht aneifernd auf Hermanns Seite und prophezeit dem verzweifelten Blase, aus der neuen Generation, die ihm so untauglich erscheine, werde in fünfzig Jahren die gute, alte Zeit. Es scheint Blase, der den Stillstand preist, unmöglich, daß die Welt weitergehen könne ohne ihn, ohne das Prinzip und das System; Schmerl beruhigt ihn, es werde sich wieder geltend machen, sie sollen ruhig abwarten, das sei die beste Lösung. Und Hermann stürmt wie in einem Rausche dahin, im Wonnegefühl der neuen Freiheit vergißt er jede Mäßigung, und diejenige, die ihn in die neue Bahn geführt, muß ihn zur Besinnung mahnen und ihn auf Reisen schicken, daß er über ein Jahr als »neuer Mensch« wiederkomme. Die Blase und Spitz aber reiben sich vergnügt die Hände: sie sind wieder notwendig.

Schlag auf Schlag, Witz auf Witz trifft hier Metternich und sein System, den Bureaukratismus, den geistigen Abschluß gegen Deutschland, die Unselbständigkeit des Beamtentums; aber auch der Liberalismus mit seinen Schlagworten und seiner Untätigkeit wird nicht geschont, und der Abschluß gibt den pessimistischen Ausblick des klugen Sehers über die noch nicht vollzogenen Ereignisse der Revolution hinweg auf ihre deprimierenden Resultate. Die Satire des Werkes ergießt sich nicht in einem einzigen scharfen Strahle, sondern zersteubt nach allen Seiten, ja sendet auch einige Spritzer ins eigene Lager. Das ist ein künstlerischer, aber auch ein Gesinnungsfehler des Werkes, das durchaus nicht »gerecht« zu sein brauchte, wie Bauernfeld meint. Daß es auf dem Burgtheater gegeben werden durfte, ist eine der vielen Unbegreiflichkeiten, welche die Vorbereitungszeit der Märztage brachte. Zuerst auf dem Haustheater des Grafen Kolowrat gespielt, fand es durch ihn leicht den Weg auf die öffentliche Bühne;





FRIEDRICH [illegible]

doch der Minister, dem wohl die Ausfälle auf Metternich Spaß gemacht hatten, mußte sich von Erzherzog Ludwig nach der Aufführung belehren lassen: »Ich komme doch darin vor und Sie eigentlich auch!«

Das Publikum hatte jedenfalls die größte Freude an dem Stücke, das erst die Reaktionszeit des Jahres 1850 gänzlich verschwinden läßt, und der Dichter hatte mit dem »Deutschen Krieger« und »Großjährig« wieder einmal zwei große Erfolge, mit Werken »beiläufig so harmlos wie die andern«, die durchgefallen waren, »nur trugen sie etwas die Färbung von dem, was im Innern des Verfassers wie des Publikums vorging«. »Wunder über Wunder«, ruft Bauernfeld aus: »Ich fand dich wieder, du mein altes, liebes — nimm mirs nicht übel — etwas kindisches Publikum! Du jubeltest mir entgegen, weil ich dir einige von deinen halb liberalen und mäßig boshaften Gedanken vorsagte.«[1]

Die schärfste Beleuchtung der Situation im Burgtheater geben die Aufzeichnungen zweier norddeutscher Schriftsteller, die fast zur selben Zeit in Wien eingetroffen waren. Der eine fand hier ungeahnterweise die Stätte, wo er seine weiteren Lebenstage verbringen sollte, eine Heimat ist Friedrich Hebbel die österreichische Kaiserstadt nicht geworden. In Tagebüchern, dem größten Denkmale seines bohrenden Geistes, und in vertrauten Briefen hat er seinen Eintritt in die Wiener Gesellschaft und Theaterwelt geschildert und mit Bewunderung für die Darstellungskunst der Burgschauspieler nicht gekargt. Bei Halm, einem »Menschen mit einem Kanzleigesicht« findet er die liebenswürdigste Aufnahme, große Prophezeihungen für die Zukunft, aber keinerlei bestimmte Versprechungen für die Gegenwart, bei Deinhardstein geht es ihm nicht besser.[2]

Der andere, Karl Gutzkow, trat mit seinen »Wiener Eindrücken«, die er im Mai 1845 gesammelt hatte,[3] in die Öffentlichkeit und erregte mit seiner Schrift das größte und unliebsamste Aufsehen.

Das Burgtheater freilich kommt bei ihm eigentlich recht gut weg: er fühlt noch immer die glänzende Überlieferung, die einen gewissen feierlichen Ernst dem Theaterwesen gebe, er bewundert die Rede des alten Anschütz, die Kraft Ludwig Löwes, die Anmut Fichtners, die Charakteristik La Roches, während er in Korn nur mehr die »Ruine« seiner früheren Popularität sieht. Gegen die »heroische« Enghaus, ihre Monotonie der Sprache und Armut in der Mimik hat er manche Bedenken, er freut sich der reizenden »erlaubten Gefallsucht« der Neumann und des kräftigen, derben Naturells der Wildauer, vielleicht der »größten Soubrette, die je gelebt hat«, dagegen erscheint ihm die Peche mit ihrem »so veralteten Organ, der durch alle rote und weiße Schminke hindurchschimmernden Annäherung an das Matronenalter« in ihren ganz jugendlichen Mädchenrollen, wie eines jener »Rätsel, welches vielleicht genügend nur durch Österreichs konservatives System gelöst wird«. So hatte er auch in einem scharfen Epigramm: »Das Burgtheater« betitelt, gesagt:

»Carlos und Romeo spielen hier silberlockige Greise,
Und bei Juliens Kuß wackeln die Zähne im Mund.«

Holbein wird verteidigt, auch Dietrichstein heißt ein »sehr unterrichteter, geistreicher Herr«, der nur »die neueren dramatischen Entwicklungen haßt«.

Aber neben diesen recht harmlosen Äußerungen stehen die schärfsten Ausfälle gegen Metternich und Sedlnitzky, die er für die Verwilderung der Bühne verantwortlich macht. Wie Hebbel klagt er die Zensur als Wurzel alles Übels an, und darin sekundiert ihm Laube in Aufsätzen der »Allgemeinen Zeitung«.[4]

»Die Annahme der Stücke«, sagte er, »ist an Bedingungen geknüpft, welche aus einer begrabenen, auch in Wien längst begrabenen Zeit stammen und vielmehr einer überlebten Etikette als einem heilsamen Konservatismus angehören. Nach diesen Bedingungen könnte eigentlich nicht ein einziges Stück unserer klassischen Literatur aufgeführt werden. Durch Änderungen an den Stücken und durch kleine Konzessionen ist allein die dem Burgtheater konsequente Erscheinung vermieden worden, daß die Meisterwerke deutscher Literatur auf dem wichtigsten deutschen Theater unzulässig seien. Sollte das am reichsten ausgerüstete und einträglichste Theater Deutschlands dem deutschen Dichter durchschnittlich verloren sein?« Gegen diese Ausführungen protestiert ein schwacher offiziöser Aufsatz aus Wien (Nr. 73), auf den Laube in Nr. 106 erwidert: »Ich schmeichle mir, daß die eigentlich kompetenten Behörden jene wohlgemeinten Bemerkungen über das Burgtheater nicht

[1] Ostdeutsche Post 1849, Nr. 265. Über »Großjährig« vgl. Jahrbuch 5, 124 ff., Kritiken S. 212; dazu: Humorist Nr. 278, Morgenblatt Nr. 313, Allg. Zeitung Nr. 333: »Wir haben endlich ein satirisches Lustspiel, das vorläufig, aber im besten Sinne des Wortes, ein Wiener Volksstück ist.« Nr. 340: »Trotz dieser fast persönlichen Satire ist weder die Stadt noch der Staat zusammengestürzt.« Hebbel Tagebücher 3, Nr. 4104.

[2] Halm sagt ihm im November 1845: »Mit wem wollen Sie hier anknüpfen? Der Intendant ist stumpfsinnig, Holbein ohne Einfluß, die Schauspieler, die für Sie schwärmen, sind nicht Direktoren.« Im Dezember, während die Zeitungen ihn mit Artikeln begrüßen und die Schauspieler sich für ihn begeistern, muß er hören, daß die »Maria Magdalena« kaum durch die Zensur gehen werde, für die »Judith«, die eher möglich scheint, werden Änderungen verlangt, daß ihm »die Haare zu Berge stehen«. (Briefe 1, 388 ff. und Nachlaß 1, 226 ff.)

[3] Siehe Jahrbuch 5, 107 und 202. Die »Wiener Eindrücke« in Gesammelte Schriften 3, 271 ff.

[4] 1845, Beilagen Nr. 62 und 63: »Die schöne Literatur und das Theater in Deutschland«.

abweisen werden. Das Burgtheater ist ein für deutsche Kunst zu wichtiges Institut, als daß es von den Leitern eines neuerdings wieder so reich sich entfaltenden Staates verjährten Anordnungen überlassen bleiben sollte.«

Diese letzten freundlichen Worte verdienten die damaligen Zustände durchaus nicht. Die Zensur hatte sich gerade durch die Schriftstellerpetition,[1] die gegen sie gerichtet worden war, noch verschärft, indem ein neues Oberkollegium geschaffen worden war. Dadurch wurde Gutzkows Schrift für Dietrichstein unangenehm, namentlich wo ihm ein kaiserliches Handschreiben vom 14. November 1845 zuging, demzufolge kein Stück Gutzkows mehr auf dem Burgtheater zur Aufführung gelangen durfte.

Damit waren jedenfalls die Hoffnungen begraben, welche Gutzkow nach Wien geführt hatten: denn es scheint mehr als wahrscheinlich, daß er sich um den Dramaturgenposten zu bewerben beabsichtigte,[2] nach dem schon früher Saphir ausgelugt hatte.[3]

Der »Dramaturg« hatte begonnen, nicht nur als Schlagwort in den zahllosen Aufsätzen, die sich mit der Verbesserung des deutschen Theaters beschäftigten,[4] zu figurieren, sondern er war auch bereits zur lebendigen Tatsache an deutschen Hofbühnen, wie zunächst in Braunschweig und Oldenburg, dann auch in Stuttgart und Dresden geworden. »Will sonst keiner nachfolgen?« fragen die Sonntagsblätter.

Kandidaten gab es in Wien selbst genug: Halm, Hebbel, Grillparzer sogar werden genannt, eine Zeitlang scheint Otto Prechtler die Führung zu haben — »das fehlte gerade noch!« rufen die »Grenzboten« aus.

Auch Heinrich Laube ist unmittelbar nach Gutzkow (November 1845) in Wien erschienen, nicht nur um die Aufführung seiner Stücke zu betreiben, sondern auch um eine leitende Stellung, wie er sie schon an anderen Hoftheatern vergebens erstrebt, hier ins Auge zu fassen.[5]

Weiter als »Hoffnungen«, von denen er in Briefen an Halm spricht, der auch seinen Stücken ein wirksamer Helfer für die Wiener Bühne geworden ist, sind damals die »chimärischen« Pläne nicht gediehen, aber er hat doch etwas Fuß gefaßt und sich der persönlichen Sympathien mehrerer Machthaber und der nicht minder wichtigen regen Unterstützung weiblicher Fürsprecher, voran der Neumann und der Haizinger, versichert.[6] Hatte er auch nicht viel künstlerische Freuden an der Aufführung eines Stückes der Weißenthurn und seines »Monaldeschi« erlebt, und durfte er mit Recht dem Burgtheater grollen, das sich ihm hartnäckig verschloß, er hat nicht wie Gutzkow eine persönliche Anklage erhoben, sondern in ausführlichen Aufsätzen der Allgemeinen Zeitung »Briefe über das deutsche Theater«[7] der Wiener Hofbühne ihre Stellung angewiesen und frohe Erwartungen für ihre Zukunft ausgesprochen. Die »Spitzen«, von denen er spricht, stechen nur den Eingeweihten, aber daß in seiner Beschreibung des Begriffes eines »Dramaturgen« eigene Wünsche sich bergen, fühlt wohl jeder Leser heraus.

Das Theater, führt Laube aus, ist Nationalsache geworden, die kleinen Residenzen haben nichts mehr zu sagen, nur Wien und Berlin kommen als tonangebend in Betracht. In Wien sei die Idee, es müsse das Burgtheater da sbeste deutsche Theater sein, ein Dogma geworden, aus dem sich der beste deutsche Theatersinn erhalten habe, nicht der beste deutsche Theaterstil, denn »das höhere Schauspiel und die Tragödie, eine dramatische Herzkammer

---

[1] Vgl. Jahrbuch 5, 107 und 202, Bauernfelds Werke 12, 214 ff. Briefwechsel von Anastasius Grün und L. A. Frankl, S. 141.

[2] Vgl. Jahrbuch 5, 202, Grenzboten 1845, 2, S. 411, schwach dementierend, 3, S. 480 und 526, Morgenblatt Nr. 144, Theaterzeitung Nr. 246: »Es ist in Wien nur zu bekannt, aus welchen getäuschten Erwartungen die üble Laune herrührt, deren Ergüsse Herr Gutzkow in seinen Werken über seinen Wiener Aufenthalt niederlegte.«

[3] Am 13. Jänner 1844 hatte er sich an den Kaiser gewendet mit der Bitte um eine »artistische« Stellung beim Burgtheater, vielleicht mit dem Titel »Intendanzrat« oder »Generalsekretär« und meint, Holbein werde gewiß sehr dafür sein. Dieser spricht sich aber, ebenso wie Czernin, sehr entschieden dagegen aus. Vgl. Grenzboten 1845, 2, S. 410 und 4, S. 41: »Seit Gutzkows Abreise hat Saphir neue Hoffnungen geschöpft, die leicht in Erfüllung gehen können, da er von einigen Gliedern des Hofes beschützt wird.«

[4] Zum Beispiel Theaterzeitung 1846, Nr. 24, Allg. Zeitung Nr. 326, auch Laube in den oben erwähnten Aufsätzen.

[5] »Auch Laube führt«, schreiben die Grenzboten (1845, 3, S. 580), »die Burgtheaterliebe nach Wien, auch er will das Burgtheater studieren und Wiener Eindrücke erleben. Werden seine Erlebnisse so freundlich sein, als die Gutzkows? Laube ist schon im vorhinein schlimmer daran, »Monaldeschi« ist das einzige Stück, das auf österreichischen Bühnen gegeben werden kann. »Rokoko«, »Struensee«, »Gottsched und Gellert« sind nach dortigen Zensurbegriffen unmöglich.«

[6] Siehe Bettelheim a. a. O., S. 198 ff. und Allg. Zeitung 1904, Nr. 142.

[7] Allg. Zeitung 1846, Beilage Nr. 120, 124, 129, 356; 1847 Nr. 11 und 34.



Amalie Haizinger als Bärbel.

also für die Nation, ist an der Burg ganz schwach und unzulänglich geworden«, weil der Lebensgeist im österreichischen Staatsleben dieses Institut ganz unbewacht gelassen hat. Fast ebenso wie in den oben zitierten Aufsätzen wird hier die Zensur charakterisiert, wie sie in ihrer konsequenten Anwendung das Theater umgebracht hätte. Der Prüfstein für den Schauspieler in Wien heißt Natürlichkeit. »Alles zusammengefaßt ist es doch der Mangel an geistiger Direktion, welcher das Theater an der Burg am tiefsten beeinträchtigt hat.« Und das werde noch schlimmer werden; die Schauspieler werden alt und die Nachfolger bleiben aus. Das ist leidlich verdeckt worden, so lange die erste Linie, die fünf bis sechs guten Schauspieler an der Burg, rüstig waren. Jetzt

kommt das Alter und man sieht die Gefahr. Ein alter Schaden offenbart sich gleichzeitig: die zweiten Rollen waren immer unverhältnismäßig schwach versehen an der Burg. Jetzt ist die Zeit der Ensemblestücke eingekehrt und nun läßt sich der Übelstand nicht mehr verbergen. Aber doch sei es in Wien möglich, »wenn morgen ein dem Geiste der Zeit gemäßes Aufsichtssystem und eine aus Geist und Leib bestehende Direktion eingeführt wird, daß man morgen eine organische Ausbildung des Theaters nach den höchstem Ziele hin beginne. Denn es ist ein gesundes bürgerliches Schauspiel, es ist ein Zentrum tüchtiger Schauspieler, es ist ein guter Gesellschaftsgeist unter den Schauspielern, es ist ein aufmerksames wohlwollendes Publikum vorhanden«. Vorbedingung wäre allerdings, daß das »Hoftheater« im eigentlichen Sinne verschwinde, und die Schwierigkeiten, die deutschen und historischen Stoffen gegenüber gemacht werden, beseitigt werden. Dann könne der Dramaturg seine Wirksamkeit beginnen, »er muß geistiger Monarch sein, keineswegs ein Beamter unter anderen Beamten, welcher nur den sogenannten geistigen Teil zu leiten hat. . . Das Repertoire ist Grund und Boden und ernährender Inhalt des Theaterstaates. Ihn durch die Schauspieler ergiebig zu bearbeiten und zu verwerten, ist die erste und letzte Sorge des Dramaturgen«. Und ausführlich werden die Aufgaben, die seiner harren, durchgenommen. An dem Mangel eines Dramaturgen erkennt man, »wie unbeschreiblich gedankenlos die Verwaltung des deutschen Theaters betrieben wird. Man vermißt ihn nicht, weil man diese ganze Tätigkeit nicht vermißt«.

Vorläufig freilich schien es noch, als ob diese Worte ganz in den Wind gesprochen wären, und Laube selbst meint von seinen Artikeln, in Berlin wären sie »ein Schritt zum Ziele; in Wien ists wahrlich umgekehrt«. Das Jahr 1847 bringt wirklich eine etwas gesteigerte Tätigkeit im Burgtheater; es erscheinen neunzehn Novitäten, aber mit wenig Gelingen. Unter ihnen gebührt Halms »Donna Maria de Molina« die erste Stelle, in welcher in einzelnen Szenen große Kraft herrscht, während das Ganze sich allzusehr zersplittert. Wieder steht eine königliche Dulderin, die die deutlichen Züge Julie Rettichs trägt, im Mittelpunkte. Der Erfolg (2. März 1847) war ein sehr geringer.[1] Jedenfalls steht es turmhoch über der öden Tragödie eines Hermannsthal »Ziani und seine Braut« (1. Mai), die schon Schreyvogel abgelehnt hatte, oder der widerlich süßen Versklingelei: »König Renés Tochter« von Hertz (25. August), die freilich dem Publikum gar nicht übel mundete.[2]

So wie dieses Werk, hatte auch die Mehrzahl der Schau- und Lustspiele, die in dieser Zeit gegeben wurden, die Feuerprobe schon an den Vorstadttheatern bestanden.[3] Eine wirkliche Sensation brachte »Dorf und Stadt« (18. November 1847) nicht nur durch die ganz einzige Darstellung der Neumann und Haizinger, sondern auch durch den literarischen Streit, der sich zwischen Auerbach und der ungebetenen Bearbeiterin seines Romanes entspann.[4]

Dagegen hatte Bauernfeld mit »Untertänig« (23. März 1847) eine schwache Nachahmung der jungdeutschen Tendenzstücke mit der typischen Figur des in Amerika emporgekommenen Deutschen, und den »Rittern vom Stegreif«, die am selben Abende gegeben wurden, einem nur als Vorklang des »Landfrieden« erwähnenswerten Stückchen, einen entschiedenen Mißerfolg,[5] während das zugleich mit »Großjährig« aufgeführte »Versprechen«, ein behagliches bürgerliches Schauspiel, sich länger auf dem Repertoire erhielt. Sein persönliches Verhältnis zu der Direktion hatte sich gespannt, da er mit Heftigkeit gegen die Zurücksetzung seiner Produktion im Repertoire des Theaters aufgetreten war.[6]

Und mit derselben Gemütsruhe ging man ins Jahr 1848 hinüber und spielte eine Posse, wie »Endlich hat ers doch gut gemacht« und ein scheinbar ganz harmloses Drama eines Österreichers Grutsch: »Agnes Sorel« (25. Februar).[7] Daß selbst hier das lauernde Publikum eine Stelle, wo Agnes den König aufforderte, sein Leben einzusetzen für »Vaterland und Freiheit«, mit demonstrativem Beifall begrüßte, wer konnte das ahnen! Ahnte man doch manches andere nicht, was die nächste Zeit schon bringen sollte.

---

[1] Alfred v. Berger im Neuen Wiener Tagblatt 1898, Nr. 60, Humorist Nr. 54 f., Sonntagsblätter Nr. 10, Grenzboten 1, S. 484, Theaterzeitung Nr. 54, Wienerzeitung Nr. 64, Hebbel Tagebücher 3, Nr. 4016.

[2] Humorist Nr. 205 (von S. Engländer ausgezeichnet beurteilt), Sonntagsblätter Nr. 28, 35, Wienerzeitung Nr. 237.

[3] Die »Einfalt vom Lande« von Töpfer, mit der 1847 die Novitäten einsetzten, war zwei Jahre früher schon am Wiedener Theater und am Carltheater gegeben worden.

[4] Humorist Nr. 278, Theaterzeitung Nr. 278, Wienerzeitung Nr. 322. In der Wienerzeitung 1848, Nr. 29, schreibt Kürnberger über den Streithandel, er nennt eine solche Dramatisierung eine »Denunzierung der Naivetät«. Vgl. Auerbach, Tagebuch aus Wien, S. 19: »Mein Ekel an diesem Produkt verminderte sich nicht, obgleich Fräulein Neumann und ihre Mutter so ausgezeichnet ihre Rollen darstellten, daß ich selbst überrascht war von der drastischen Macht dieser Gestalten.« Allg. Zeitung 1848, Nr. 33.

[5] Jahrbuch 5, 127 f., 132, Rezensionen 213 f. Vgl. Allg. Zeitung Nr. 90, Wienerzeitung Nr. 87.

[6] Brief Dietrichsteins an Bauernfeld vom 1. Juli 1847, Deutsche Dichtung 18, S. 147.

[7] Wienerzeitung Nr. 60, Wanderer Nr. 50, Theaterzeitung Nr. 79, Hebbels Briefe 2, 346.





Solche Stücke und Reprisen der »Pagenstreiche« und des »Räuschchen« sollten, bis zum Überdruß wiederholt, Ersatz bieten für die ungestüm verlangten »Karlsschüler«, den »Uriel Acosta«, »Die Valentine«, die Werke Hebbels!

Der bitterste Hohn ergießt sich über Repertoire und Direktion; allgemein wird konstatiert, daß sich das Publikum gelangweilt von dem Hoftheater abwendet.[1] Man meint schon Herrn v. Holbein Unrecht getan zu haben: »Wir dachten, man kann ein Theater nicht schlechter dirigieren, die Zeit hat bewiesen, daß Graf Dietrichstein von der Kunst, ein Theater zu Grunde zu richten, noch mehr zu erzählen weiß.«

Und nun kamen die Märzstürme des Jahres 1848, denen noch bewegtere Tage folgen sollten. Sie fegten hinweg, was alt und morsch war, das System fiel mit seinen Machthabern, ungeahnte politische Freiheiten wurden errungen. Das war keine Zeit für Kunst und Theater. »Wir haben jetzt andere Interessen als den Witz der Liebe«, heißt es sogar einmal in der »Wienerzeitung«.

Gleich im ersten Taumel wurde auch die Hofbühne als Nationalinstitut reklamiert, man stellte, nachdem sie vom 13. bis 20. März geschlossen blieb, eine Reihe von Forderungen für ihre Wiedereröffnung.

Jetzt gab es auch in der Wiener Presse keine Zurückhaltung mehr: Zahllose neue Blätter, die wie Pilze aus der Erde schießen, bedienen sich der neueroberten Freiheit, um dem Hoftheater und seiner Leitung den lange gehegten Groll ins Gesicht zu schleudern. Selbst die »Wienerzeitung« tritt für Gutzkow ein, sie spricht verächtlich von diesen »Brettern, die längst mehr ein modriges Antikenkabinett als die lebensfrische Welt bedeuten«, und Prechtler fordert (Nr. 107) die modernen Dramen in voller Ausdehnung und die unverstümmelten Klassiker.

Saphir schreibt im Humoristen: »Wann wird das k. k. Hofburgtheater eröffnet werden? Es muß mit einem klassischen Dichter eröffnet werden; wir hoffen, daß dieses glänzende Institut nicht länger seine Aufgabe verkennen wird. Es ist bis jetzt als toter, versteinerter Körper in der Reihe der deutschen Theater dagestanden. . . . Jetzt ist die Zeit der Regeneration in der Würde, in der Aufgabe, in der Mission dieses ersten deutschen Nationaltheaters.« (Vgl. Theaterzeitung Nr. 75.) Und Kürnberger ruft in den »Sonntagsblättern«, »Fort mit dem alten Repertoirestaub . . . . das Familienschauspiel ist aufzugeben, das politische Schauspiel zu emanzipieren. Shakespeare hoch vor allen! . . . Das Theater ist eine Volkstribüne! Von der Bühne herab spreche das Jahrhundert zu seinen Kindern!«

Diese zwei mächtigen Rufer im Streite waren der Direktion besonders unangenehm. Jetzt, wie die Sache kritisch wurde, schob man Holbein wieder in den Vordergrund, im März überläßt ihm Dietrichstein die alleinige Auswahl der aufzuführenden Stücke, über die Dietrichstein beim Kaiser Instruktionen einholt.

Es handelt sich ihm besonders um früher abgewiesene und jetzt abgeändert wieder eingereichte Stücke: »dürfen diese nunmehr nach der ausgesprochenen Preßfreiheit auf Verlangen der Verfasser nach dem Originale oder mit den später vorgenommenen Veränderungen gegeben werden, zum Beispiel, die »Karlsschüler«, »Struensee«, »Gottsched und Gellert« von Laube, »Valentine« von Freytag, der »Goldmacher« von Töpfer u. a. Von diesen drei dramatischen Autoren habe ich nun die Erneuerung ihres Ansuchens um Annahme ihrer Stücke jeden Augenblick zu gewärtigen. Wenn übrigens Eure Majestät gleich einen speziellen Grund hatten, mit Allerhöchstem Kabinettsschreiben vom 14. November 1845 die Annahme neuer Stücke von Gutzkow und die Aufführung seiner bereits bekannten und auf der Hofbühne gegebenen Stücke zu untersagen, so kann ich doch nicht umhin, mich ehrfurchtsvoll anzufragen, ob die Allerhöchste Proklamation vom 15. d. M. diesen Allerhöchsten Befehl aufhebt und wie ich mich zu benehmen habe, wenn Gutzkow, — dessen »Werner«, »Schule der Reichen« und »Ein weißes Blatt« gerne gesehen wurden — mir seine neuen Stücke einsendet? Eure Majestät werden nicht verkennen, daß die Freigebung der Presse — ohne eigene Preßgesetze — der Hoftheaterdirektion zahllose Schwierigkeiten bereitet. Ich sehe mich daher um so mehr bemüssigt, Verhaltungsbefehle gehorsamst zu erbitten, als ich sonst bei der gegenwärtigen und gewiß noch steigenden Dreistigkeit der Journalisten sowohl hinsichtlich meiner Dienststellung als meiner eigenen Ehre — welche die Zensurbehörde niemals schützte — unmöglich der obersten Hoftheaterleitung im Detail mich ferner unterziehen und die Schmähungen hinnehmen könnte, welche seit drei Jahren in hierortigen und fremden Journalen auf mich gehäuft werden.« — Der Kaiser entscheidet am 28. März: »Sie haben vor Allem die Erlassung des neuen Theaterzensurgesetzes abzuwarten und soferne durch die Bestimmungen desselben die gegenwärtig gestellten Anfragen sich nicht beheben, Meine Entschließung einzuholen.«

Eine wahre Flut von Stücken, wie Holbein richtig vorausgesehen, ergoß sich nun über das Burgtheater. Die Direktion bestimmt zunächst unter einer Reihe ganz unbedeutender Werke »Gottsched und

[1] Siehe besonders Grenzboten 1847, 1, S. 171, 516, 2, S. 408, 537: »Wir legen jetzt im Burgtheater einen negativen Maßstab an, nicht für das, was es bringt, sind wir dankbar, denn es bringt nichts, sondern für das, was es nicht bringt. Sie suchen einen jungen Liebhaber. Wozu? Für solche alte Sachen sind alte Liebhaber gut genug.« 3, S. 42, 388 u. a., Humorist 1848, Nr. 66: »Man spricht davon, es geht die Sage, dunkle Gerüchte verbreiten sich, Hoffnungen werden laut, daß vielleicht, womöglich, wenn es die freie Entwicklung der geistigen Tätigkeit erlaubt, daß wir vielleicht im Hofburgtheater das längst mit Sehnsucht erwartete Stück die »Pagenstreiche« von Kotzebue sehen werden. Verbürgen aber können wir es nicht!«

Gellert« zur Aufführung und führt als Reserven: »Karlsschüler«, »Julia«, »Struensee«, »Valentine«, »Urbild des Tartuffe« u. a. m. an.

Mit den größten Erwartungen sah man der Wiedereröffnung des Burgtheaters entgegen: sie fand am 21. März mit »Correggio« statt. Unmittelbar darauf folgten Neueinstudierungen des »Puls« und der »Seltsamen Audienz«. Das klang geradezu wie ein Hohn auf die öffentlichen Forderungen und wurde auch so aufgefaßt.

»Wie weit bei uns« — schreibt Hebbel in der »Allgemeinen Zeitung« (Nr. 90, Beilage)[1] — »die Welt und die Bretter, welche die Welt bedeuten, auseinanderliegen, war dem Publikum längst bekannt; so groß hätte sich aber niemand die Distanz vorgestellt: man erwartete, ja man verlangte den »Tell« oder doch den »Carlos« zu sehen und zwar in unverstümmelter Gestalt, man staunte, als man den Anschlagzettel erblickend sich auf ein harmloses Künstleridylchen eingeladen sah und ging nicht hinein. An den »Corregio« schlossen sich in würdiger Aufeinanderfolge »Der Puls«, »Geistige Liebe«, »Bürgerlich und Romantisch« und ähnliche Niedlichkeiten, die man sich bisher gefallen ließ, die aber jetzt eine ebenso gerechte als allgemeine Entrüstung hervorriefen. Man sah seit Jahren im Burgtheater nur noch ein Repositorium vergessener Mittelmäßigkeiten und harrte der Momente, wo neben Bretzner und Ziegler auch Ayrenhoff wieder auftauchen würde, mit heiterer Ironie entgegen. Jetzt ist man des Spasses satt und fordert, daß der Bildung in den Räumen, wo man sich der ausgezeichneten mimischen Kräfte halber am liebsten versammelt, endlich auch in Wahl der Stücke ihr Recht werde!«

Die erste Novität war »Verbot und Befehl«, ein Lustspiel Halms (29. März), das schon vor längerer Zeit eingereicht worden war. Eine graziöse Dichtung in dem breiten gemächlichen Stile von »Donna Diana« und mit einer fein entwickelten Moral, die wieder an Grillparzers »Weh dem, der lügt« denken läßt, hätte es in diesen Tagen wohl völlig taube Ohren gefunden, wenn nicht die witzigen Analogien von Venedig und seiner Verfassung mit dem alten Polizeistaate und seinem Bureaukratismus einige Aufmerksamkeit erregt hätten.[2]

Aber auch nicht allzu große. Die Schlußworte des Dramas: »Ach, nach Verbotenem steht des Menschen Sinn, und trotzig stößt er von sich, was befohlen!« sollten sich im Burgtheater bewahrheiten. Nun kamen die einst verpönten Stücke eines nach dem andern — der alte Zauber war dahin. Jetzt klangen die freiheitlichen Tiraden wie Phrasen, nachdem ganz andere Worte laut geworden und ebenfalls wieder verklungen waren. So wurden auch andere Stücke, ebenso wie das Halms »zwischen den Türangeln einer alten und neuen Zeit zerdrückt«.

Das gilt nicht von den »Karlsschülern«; diese taten ihre Wirkung voll und ganz, ihre Erstaufführung am 24. April bildet die eigentliche Wiedereröffnung des alten Burgtheaters, das an diesem Tage auch zum erstenmale den neuen Titel »Hof- und Nationaltheater« trug.[3] Ein Prolog von L. A. Frankl, von Anschütz gesprochen, leitete den Abend wirkungsvoll ein, der Ausruf »Gebt Raum der Dichtung, Raum dem freien Lied!« erntete jubelnde Zustimmung.

Das Stück selbst mit seinen wirksamen echt theatermäßigen Kontrasten, seinen flotten Spielszenen und der einzigen, selbst durch unwahre Phrasen nicht zu entstellenden Hauptfigur, die gerade damals in Österreich zum Idealbilde geistiger Freiheit geworden war, übte eine unbeschreibliche Wirkung aus, nicht zum geringsten Teile dadurch, daß der Dichter selbst die Inszenierung in die Hand genommen hatte. »Seiner Sorgfalt und Genauigkeit, seiner humanen Belehrung ist die vollkommen abgerundete, unvergleichliche Ausführung der schwierigen Dichtung zu danken«, berichtet Dietrichstein dem Kaiser.

So lernte das Wiener Publikum den Dramatiker, den Regisseur und dazu noch eine feste, imponierende Persönlichkeit kennen: wie Laube schildert, war er, als die Zuschauer stürmisch nach Fichtner riefen und der Direktor hilflos die Hände ringend hinter den Kulissen stand, vorgetreten und hatte die tobende Menge mit den einfachen Worten, daß er an Stelle des durch das Verbot am Erscheinen verhinderten Schauspielers danke, zur Besinnung gebracht.

---

[1] Siehe Werke hergg. v. Werner 10, 63 f.

[2] Humorist Nr. 79, Zuschauer Nr. 51, Theaterzeitung Nr. 78, Helfert: Der Wiener Parnaß, S. XXXIII, Sonntagsblätter Beilage Nr. 6.

[3] Am 21. April zeigt Holbein Dietrichstein an, daß einer der neuen Vereine für das Burgtheater den Titel Nationaltheater verlange. Holbein glaubt, daß es im Publikum einen ungemein günstigen Eindruck machen würde, dieser Bitte dadurch zuvorzukommen, »daß der Theaterzettel nach Ostern und am Vorabende des Geburtsfestes Eurer Majestät den Titel »k. k. Hofburg- und Nationaltheater« an der Stirne trüge.« Der Oberstkämmerer ist einverstanden, nur rät er die »Bezeichnung des Ortes (Burg) wegzulassen«. Saphir im Humoristen Nr. 100 wendet sich dagegen: »Hof- und Nationaltheater zusammen ist überhaupt eine Abnormität«.

Die besten Kräfte waren dem Dichter für sein Stück, um das er durch mehrere Jahre gekämpft hatte, zur Verfügung gestellt worden: den Herzog spielte La Roche, die Franziska Frau Rettich, deren Leistung sich Laube in Briefen an Halm schön ausgemalt hatte, Laura die Neumann, die ihren wesentlichen Anteil an der Erlaubnis zur Aufführung hatte. Die Karlsschüler freilich, voran Schiller-Fichtner, waren durch ihr Alter von den jugendlichen Stürmern schon recht weit entfernt; aber diesen Übelstand empfand Laube viel mehr als das nicht verwöhnte Publikum. Die unruhigen Zeiten des Jahres 1848, die wahrlich, wie Laube sagt, jedes Theater verschwinden machen müßten, ließen es nur zwölfmal auf der Szene erscheinen, auch 1849 kam es nur fünfmal, aber es zählte zum Inventar des Burgtheaters.[1]



Karl Gutzkow.

Die unmittelbare Folge des Abends war, daß Dietrichstein an Laube die Aufforderung richtete, sein Programm für die Zukunft des Burgtheaters zu entwickeln. In einem ausführlichen Briefe vom 28. April legt Laube, wesentlich in Übereinstimmung mit seinen älteren Ausführungen in der »Allgemeinen Zeitung« seine Ideen klar[2] und erklärt sich bereit, die Stellung eines Direktors zu übernehmen. Schon am 28. April erstattet Dietrichstein dem Kaiser Bericht über Laube, den er als Menschen, Dichter und Theatermann preist, den er geradezu als die »einzige« Persönlichkeit, die eine Verbesserung des Hoftheaters ins Werk setzen könne, bezeichnet. An der finanziellen Dotierung der Stelle scheitert aber vorläufig das ganze Projekt, nach längeren müßigen Unterhandlungen wird im Juli der ganze Gegenstand ad acta gelegt.

Sehr schlimm erging es dafür der »Valentine« Gustav Freytags: als sie am 17. Mai 1848 erschien, fand man sie gänzlich veraltet und langweilig,[3] die Darstellung ungenügend, bereits die Première ist sehr schlecht besucht, und mühsam wird das Stück die nächsten Jahre auf dem Repertoire erhalten, bis es von 1854 ab sich ganz festsetzt.

---

[1] Der Prolog Frankls bei Helfert: Der Wiener Parnaß S. 165 und Sonntagsblätter: Abendzeitung Nr. 25, Wienerzeitung Nr. 120, Wanderer Nr. 100, Humorist Nr. 100. In der Theaterzeitung Nr. 101 schreibt Lumau: »Wer je an dem schöpferischen Einfluß eines Dramaturgen zweifeln konnte, dessen Ansicht mußte bei dieser Darstellung auf Umkehr kommen.« Anschütz S. 329, Hebbels Werke 7, 215. Die Szene mit Fichtner, die Laube in seiner Burgtheatergeschichte S. 148 so herausarbeitet, wird von den meisten Blättern gar nicht erwähnt. Im Wanderer heißt es nur, daß Fichtner so lebhaft gerufen wurde, daß Laube für ihn danken mußte. Ebenso Zuschauer Nr. 67.

[2] Die Berufung Laubes habe ich dargestellt in der Neuen Freien Presse Nr. 12782, 12789, 12796, 12803, 12809, 12816. Vgl. auch Bettelheim a. a. O. S. 196 ff.

[3] Wienerzeitung Nr. 148: »Die Valentine ist eine jener Dichtungen, die vor dem 14. März sehr frei, sogar kühn erschienen sein würde, während sie uns jetzt fast zu zahm, im Gegensatz zu unserer lokalen Brandliteratur fast lammfromm erscheint.« Im Wanderer Nr. 120 nennt Kajeta Cerri sie ein »Machwerk«. Zuschauer Nr. 79.

Von Gutzkow, dessen »Werner« wieder erschien, kamen nur das »Urbild des Tartuffe« (13. Februar 1849)[1] und der »Uriel Acosta« (15. Juni 1849).[2] Beide Werke litten schon darunter, daß sie bereits auf den Vorstadtbühnen abgespielt waren, das erstere appellierte an literarische Interessen, die damals äußerst geringe waren und litt durch die höchst mittelmäßige Aufführung, im »Uriel« errang sich Löwe einen persönlichen Triumph.

Besser erging es »Struensee«, bei dem sich am 30. Oktober 1849 auch die persönliche Sympathie für den Dichter, der wieder in Wien erschienen war, kundgab. Das mit Axt und Beil zusammengezimmerte Trauerspiel wurde in glänzender Besetzung (mit Fichtner, Frau Hebbel, Frau Rettich, Anschütz und Löwe in der Titelrolle) vorgeführt und machte starke Wirkung.[3] Es konnte in zwei Monaten achtmal gegeben werden.

Die Tage der Freiheitskämpfe haben auch Friedrich Hebbel dem Burgtheater geschenkt, auf dem sich seine Dichtung ausnahm, wie ein gewaltiger Meteorstein, der in einen Rokokopark hinuntergestürzt ist. Hebbel selbst sagt von seinen neuen Hoffnungen: »Mir schmeckt das Ei nicht, das der Weltbrand geröstet hat.«

Der 8. Mai 1848 brachte bereits »Maria Magdalena« »unverkürzt und unverändert«. Daß gerade dieses bürgerliche Schauspiel als das erste erschien, ist bei der Neigung der Wiener zum Familienstücke nicht zu verwundern. Aber hier gab es keine Phrasen von Standesunterschied und verfolgter Liebe, mit unerhörter Konsequenz, mit unbarmherziger Knappheit wird im engsten Kreise die Tragödie des Bürgertums an und für sich gegeben. Kein Sonnenstrahl verklärt das Schicksal des gefallenen Mädchens. Daß sich die Wiener einer solchen Erscheinung gegenüber tapfer hielten, ist ein Ehrenzeugnis für den selbst in diesen Sturmjahren nicht gänzlich vernichteten literarischen Geschmack, die Kritik freilich kam zum Teile nicht mit,[4] wenn sie sich auch besser hielt, als Hebbels absprechende Bemerkungen vermuten lassen.

In der Darstellung entzückten ihn Frau Hebbel, die von einigen Beurteilern zu weinerlich gefunden wurde, und Anschütz, der mit dem Meister Anton eine vielbewunderte Leistung schuf.[5] Fichtner war ein reizender Karl, Löwe ein etwas zu alter Sekretär. Neun Vorstellungen, die bei gutem Willen Holbeins sich noch hätten vermehren lassen, folgten rasch aufeinander.

Der unerwartet große Erfolg hatte zunächst zwei Konsequenzen: er öffnete dem bürgerlichen Drama, das jetzt etwas vernachlässigt schien, wieder Tür und Tor, und neben einem phrasenreichen Puppenspiel wie Töpfers: »Bürgertum und Adel« (28. August 1848) fand gleichwohl ein trotz des Fiaskos bemerkenswertes Experiment statt mit einem Werke, das immerhin beanspruchen darf, zu den Ahnen der »Maria Magdalena« gezählt zu werden. Es ist »Die Macht der Verhältnisse« (25. August 1848) von Ludwig Robert, das schon im Jahre 1819 ähnliche Wege wie Hebbels Drama zu gehen suchte, aber nach kräftigen Anläufen im Rührstücke versandete.[6]

---

[1] Ostdeutsche Post Nr. 23, Presse Nr. 10, Hebbels Werke 11, 270, Wanderer Nr. 39, Humorist Nr. 40.

[2] Zuschauer Nr. 139, Wienerzeitung Nr. 144, Theaterzeitung Nr. 145 klagt über die äußerst dürftige Ausstattung; ähnlich Humorist Nr. 144, vgl. Hebbels Werke 11, 276, Presse Nr. 148.

[3] Wienerzeitung Nr. 262 ff., Theaterzeitung Nr. 261, Wanderer Nr. 290 (sehr abfällig), Geißel Nr. 237, Humorist Nr. 261 ff., Hebbel 11, 290.

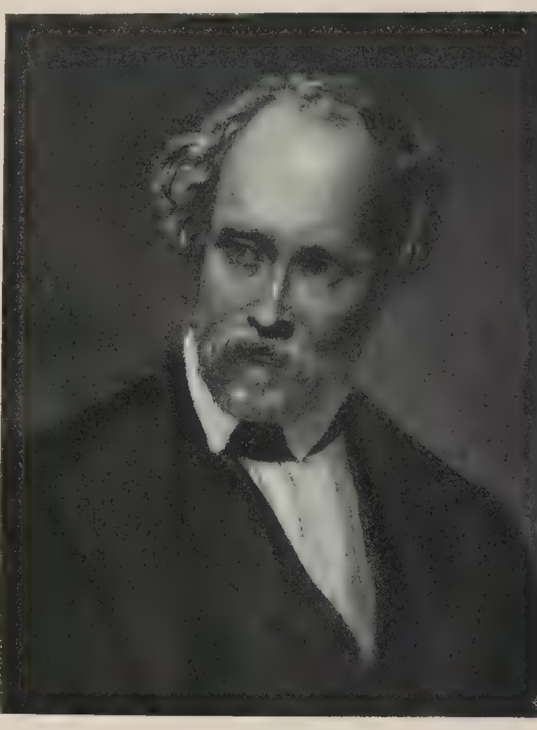
[4] Der Wienerzeitung Nr. 134 erscheint das Werk zu »lebenswahr«, gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit wird entschieden Stellung genommen. In Nr. 238 kommt sie nochmals auf das Werk zu sprechen, in dem »ein Weltgericht« vollzogen wird. Sehr anerkennend schreibt Silberstein im Wanderer Nr. 112, Mauthner im Humorist Nr. 113, Morgenblatt Nr. 113, Ebersberg im Zuschauer Nr. 74: »Ein trauriges Spiel, aber kein Trauerspiel. Jede höhere Idee, jede erhebende Weihe fehlt dem Werke.« Die Theaterzeitung Nr. 122 f. kann es bewundern, aber nicht lieben. In den Sonntagsblättern Nr. 337 sieht Kürnberger in dem Werke die Verwechslung von Wahrheit und Schönheit, bei aller formalen Vollendung. Anschütz S. 325. Hebbels Tagebücher 3, Nr. 4396, Briefe 1, 30 f., 311 f. Über das Werk vgl. die Ausgabe Werners (Bd. 3) und Eloesser: Das bürgerliche Drama, S. 216 ff.

[5] Kürnberger sagt in dem oben erwähnten Aufsatze: »Anschütz stellte den bis zur Empörung harten Ouvrier in weicheren Konturen, in einem mild hausväterlichen Sinne hin, offenbar gegen den Geist der Dichtung, aber zum großen Dank des Publikums.«

[6] Schon Schreyvogel hatte das Stück vorgelegen (siehe Tagebücher 2, 169, 176, 442). Vgl. Eloesser a. a. O. S. 212 f. und Jac. Minor, Deutsche Dichtung, 18, S. 247. Die Wiener Aufführung wird ausnahmslos ungünstig beurteilt, siehe Wanderer Nr. 205, Theaterzeitung Nr. 205, Sonntagsblätter Literaturbeilage Nr. 126.

Die andere, viel bedeutendere Folge ist, daß Hebbels Werken nunmehr Tür und Tor offen stand. Schon am 1. Februar 1849 folgte die »Judith«, freilich in einer Fassung, die den großartigen Schluß gänzlich beseitigte und damit auch die Idee des Werkes beinahe verstümmelte, so daß manche Freunde des Dichters nicht begriffen, daß er einer derartigen Aufführung zugestimmt. Der Erfolg überragte fast den der »Maria Magdalena«, zumal wo Löwe für den Holofernes geradezu geboren war und auch Frau Hebbel die visionäre Rhetorik der Judith in vollendeter Weise beherrschte.[1] »Jede Stellung ein antikes Bild«, sagt Hebbel. Achtzehn Aufführungen konnten noch im selben Jahre vor sich gehen.

Dagegen haben die zwei weiteren Dramen, die in diesem Jahre ans Licht traten, ein trauriges Schicksal, und die Feinde Hebbels, die seine ganze Kraft im Bizarren suchen wollen, gewinnen die Oberhand: »Herodes und Mariamne« (19. April 1849) erlebt nur eine Vorstellung,[2] nachdem geplante Wiederholungen öfters verschoben werden mußten. Und fast noch schlechter erging es dem »Rubin«, der am 21. November 1849 beinahe ausgehöhnt wurde. War es im Burgtheater überhaupt schwer, mit der Poesie eines Märchenlustspiels durchzudringen, so hatte gegen dieses Werk die Hebbel mißgünstige Kritik schon im vorhinein Stimmung gemacht, und bei der Aufführung wurde der letzte Akt, der vom »Gnadenrecht« der Majestät sprach, zu einer politischen Demonstration mißbraucht, die zu einem heftigen Kampfe der Parteien führte. Auch die Darstellung vermochte dem eigenartigen Humor des Werkes nicht entfernt gerecht zu werden. So mußte sich der Dichter an dem Beifalle der wenigen, die »selbst etwas« sind, genügen lassen, während sein Werk und besonders die



Friedrich Hebbel.

[1] Den Text des Schlusses siehe in Werners Ausgabe 1, 395 ff., Ostdeutsche Post Nr. 13 (sehr bewundernd). Im Zuschauer meint Ebersberg Nr. 28 »Nur Szenen, keine Tragödie«, Nr. 29 bringt eine kleine Parodie. In Nr. 37 schreibt ein Anonymus gegen die Direktion, die »die Achtung, welche sie einem gebildeten Publikum schuldig ist, so weit vergaß, daß sie Leistungen, wie »Maria Magdalena« und »Judith« über die Bühne gehen ließ«. Die Redaktion findet es gerechtfertigt, »daß auch Verirrungen eines großen Talents dem öffentlichen Urteile nicht entzogen werden«. Die Wienerzeitung Nr. 35 ff. sagt: »Die Direktion hat eine alte Schuld abgetragen. Große Fehler macht nur ein großer Dichter. Er ist ein Damm gegen die Verflachung.« Theaterzeitung Nr. 29 f. (Raudnitz): »Hebbel fehlt das Verständnis der dramatischen Kunstform.« Patriot Nr. 30 (Prechtler, abfällig), Wanderer Nr. 29, Geißel Nr. 33 (enthusiastisch), Allg. Zeitung Nr. 42 (sehr begeistert, auch für Frau Hebbel und Löwe), Humorist Nr. 30 f. (Saphir scharf gegen die Bearbeitung), Presse Nr. 20 (H. Lorm), Hebbels Tagebücher 3, Nr. 4526, 4528, Briefe 1, 420.

[2] Ostdeutsche Post Nr. 92 (R. Zimmermann für die Dichtung eintretend), Zuschauer Nr. 94, 103, Wienerzeitung Nr. 101 (anerkennend), Theaterzeitung Nr. 95, Wanderer Nr. 97, Geißel Nr. 95, Humorist Nr. 95, Presse Nr. 93, 96 (Lorm, sehr lobend), Hebbels Tagebücher 3, Nr. 2581, Briefe 1, 96.

stolz tadelnde Würdigung, die er selbst ihm widmete, Gegenstand des Spottes in zahlreichen Afterkritiken wurden.[1] Die junge Popularität des Dichters ist, kaum erobert, schon wieder gänzlich verloren gegangen.

Den von allen Seiten auf sie einstürmenden Forderungen klassischer Vorstellungen hat, wie Hebbel sagt, »die Direktion durch eine Tat, die erste Vorstellung des »Wallenstein« geantwortet«, der am 28., 29. und 30. September in Szene ging.[2]

Hat sich Hebbel als Kritiker fast ausschließlich an die freudig begrüßte Tatsache der Aufführung selbst gehalten, so haben andere Beurteiler scharf über die Unzulänglichkeit der schauspielerischen Leistungen und die Ausführung geklagt und auch die vielen Striche getadelt. »Wallensteins Lager« mit Beckmann als Kapuziner erschien zerfahren und dürftig, auch Wallenstein-Anschütz wird zu rhetorisch gefunden, und das Liebespaar verunglückte durch Devrient und Anna Löwe, die nur um ihres Vaters willen engagiert worden war, auch kamen starke Gedächtnisfehler vor. War es denn eine Tat, so war sie jedenfalls die einzige!

Der einstimmig begehrte Shakespeare blieb verschollen, obwohl Holbein selbst an Hebbel wegen Bearbeitung des »Julius Cäsar« und anderer Dramen herangetreten war.[3] Fürchtete man wirklich, wie ein Blatt behauptete, daß die Römertragödie revolutionär aufreizend wirken könne? Sonst brachte man nur den »Egmont«, in dem das Hoch auf die »Freiheit« in ein Hoch auf die »Fröhlichkeit« verwandelt war, und die »Jungfrau von Orleans« in schäbigster Ausstattung und einer Darstellung, daß Saphir die Notiz bringen konnte:

»Nach reiflicher Überlegung und Erwägung der Umstände und nach reiflicher Erforschung und Vergleichung erkennen wir, daß die Jungfrau von Orleans, welche im Hoftheater gegeben wird, doch wirklich die bekannte Tragödie von Friedrich Schiller sein soll, und wollen wir es auch von aller Welt dafür gehalten wissen. Das Dramaturgenkomitee des Hoftheaters«.

Aber die allgemeine Entrüstung brach aus, als das Burgtheater die hundertjährige Geburtstagsfeier Goethes im August 1849 mit einer Vorstellung des »Tasso« beging, die an Minderwertigkeit schon nicht mehr überboten werden konnte.[4]

Das sind jene Novitäten und Reprisen, welche die öffentliche Meinung gefordert hatte. Nur der kleinste Teil der Wünsche erscheint erfüllt.

Was führte nun Holbein aus eigener Wahl von den zahlreichen dem Burgtheater neu eingereichten Stücken auf? Von allen Seiten gedrängt, sah sich Holbein (10. September 1848) zu der folgenden Erklärung veranlaßt:

»Viele der durch die früheren Zensurverhältnisse beeinträchtigten Dichter verlangen nun ihre Werke ohne Aufschub und Unterbrechung auf der meiner Leitung anvertrauten Bühne dargestellt zu sehen, ohne zu ahnen, daß sie Unmögliches von mir begehren.

---

[1] Vgl. besonders Werners Einleitung in der Ausgabe Bd. 4, S. XVI ff. Zu den dort erwähnten Kritiken vgl. Wienerzeitung Nr. 280; Nr. 286 bringt ein Gedicht an Hebbel von Hermannsthal mit der Notiz der Redaktion: »Wir glauben die Aufnahme dieses Gedichtes dem Dichter, der auf dem Gebiete der dramatischen Kunst Bedeutendes, in der Literatur Bleibendes geleistet hat, in einem Momente schuldig zu sein, wo seine letzte Leistung Gegenstand leidenschaftlicher, ja persönlicher Angriffe geworden ist.« Theaterzeitung Nr. 284 erklärt es für überflüssig, überhaupt darüber zu referieren. Wanderer sagt Nr. 311: »Es erscholl höhnisches Gelächter, welches sich aus den Laubengewinden der Kulisse wohl ins Parterre verpflanzt hatte.« Geißel Nr. 274, Humorist Nr. 280 (vernichtend), Hebbels Werke 11, 302 f., Tagebücher 3, Nr. 4655, Briefe 1, 431, Nachlaß 1, 276. Hanslick, Aus meinem Leben, 1, 153. Graf Lanckoronski schreibt am 27. September: »Ich bekenne, daß mich die Benennung Märchenlustspiel auf die Idee brachte, daß das Stück sich mehr zur Darstellung in der Provinz oder in der Vorstadt eignen dürfte. Ich las das Stück durch — und kann von dieser Idee nicht abgehen.«

[2] Wienerzeitung Nr. 275 ff., Hebbels Werke 11, 264 ff., Wanderer Nr. 234 ff., Humorist Nr. 235 ff., Zuschauer Nr. 157. Die Theaterzeitung Nr. 235 ff. berichtet, daß besonders die Rolle Questenbergs zu einer Parodie zusammengestrichen war. Patriot 1849, Nr. 24 f., Hanslick, Aus meinem Leben, 1, 116. Eine wichtige Charakteristik gibt Kürnberger in der Presse Nr. 84. Er schildert den Hang zur Deklamation im Burgtheater, der schon von Collin ab datiere: »Grillparzers lyrische griechische Dramen sind vielleicht nur eine edlere Inkarnation derselben, bis endlich Halm die ganze Richtung krönte und eine Wiener Mode quand même schuf, welche das Hoftheater zu einer rosenumwebten, holdduftenden Badewanne machte.« So gab auch der Wallenstein nur einen Farbenton, einen Fleiß der Deklamation: »Man spielt im Burgtheater mit sogenanntem Geschmack, aber man spielt nicht im Charakter, man spielt nicht historisch. Man kann zensurfreien Text sprechen, aber die Darstellung wird nicht zensurfrei sein.«

[3] Vgl. Briefe 1, 311, Nachlaß 1, 239.

[4] Wienerzeitung Nr. 222, Theaterzeitung Nr. 283: »Nicht das Institut und seine Leiter trifft allein die Schuld, sie trifft uns alle mit, daß es bis zu diesem Wagnis kommen konnte! Der Tasso war dem Auslachen nahe!« Wanderer Nr. 226.

Sie bedenken weder, welch ein großer Vorrat aufzuführender Stücke durch alle diese früher verbotenen und nun erlaubten, älteren und neueren Dichtungen entstanden, noch wie oft kontraktliche Urlaube, Krankheiten, Mitwirkung zu wohltätigen Zwecken und unzählige andere Zufälligkeiten die beabsichtigte Reihenfolge der Vorstellungen ändern, und wie oft durch diese Einwirkungen eine schon ganz nahe bevorstehende Aufführung, ohne alle Schuld der Direktion auf eine unglaubliche Weise verzögert wird.

Die Herren Dichter und Kritiker bedenken nicht, daß eben hierin auch der Grund liege, warum oft unbedeutende Dichtungen zur Aufführung gelangen, während gehaltvolle, vom Publikum und Direktion eifrig gewünschte zurückbleiben müssen. . . .

Die von dem Gesundheitszustand des Personals und den übrigen Repertoireverhältnissen begünstigten Werke des erwähnten Vorrates werde ich, obgleich in dem Raume für andere Dichtungen wesentlich beschränkt, in möglichster Eile in Szene setzen, weil ich glaube, diese Rücksicht vorzugsweise heute zurückgedrängten Werken schuldig zu sein, doch halte ich mich zugleich verpflichtet, darüber die Vorführung neuerer Werke, besonders wenn sie bereits auf andren Bühnen ihren Wert bewährten, nicht zu vernachlässigen.« [1]



Ludwig Löwe als Holofernes.

Erstaunt fragen wir: ist ein Theater eine Kleinkrämerei, in der erst der alte Vorrat aufgezehrt sein muß, ehe ein neuer angeschafft wird? Mit Recht fand man diese Enunziation nüchtern und jeder künstlerischen Anschauung bar: »Die neue Zeit hat den Dichter befreit, nicht das Gedicht von ehedem«, ruft ein Kritiker Holbein zu. Auch Prechtler tritt ihm in einer seiner langatmigen Interpellationen entgegen.[2] Welche Erfahrungen ein junger Dichter bei dem Direktor machte, lehrt eine leidenschaftliche Anklage Faust Pachlers, der ein Stück nach einem halben Jahre ungelesen zurückerhalten hat.[3]

Was Holbein an neuen Trauerspielen auskramt, ist wahrhaft jammervoll: »Tiphonia«, die »Karikatur des Lear«, wie Hebbel sagt, von einem gewissen Zwengsohn, der als Improvisator Langenschwanz durch ganz Deutschland gezogen war (17. Mai 1848), ein ödes Künstlerdrama »Raphael Sanzio« von Wollheim (17. Dezember 1848), ein Stück »mit alten Charakteren, aber neuen Schmerzen, an denen noch nie ein Mensch gelitten hat,« nach Hebbels Kennzeichnung; am 9. Dezember folgte »Ludoviko«, von

---

[1] Wienerzeitung Nr. 246, Theaterzeitung Nr. 223.

[2] Siehe Theaterzeitung Nr. 224, Wienerzeitung Nr. 107, 225, Humorist Nr. 253 (Saphir): »Die Direktion des Hofburgtheaters in Wien hat auf die endliche Entrüstung des Publikums, der Kunst, der Kritik, der Dichter, auf alle Vorwürfe nichts zu sagen als: Ja ich gebe schlechte Stücke und weise Inhaltsvolles zurück, weil die schlechten Stücke Kasse machen und weil so oft Urlaube eintreten.«

[3] Sendschreiben eines Dichters an Herrn Holbein (Ostdeutsche Post 1849, Nr. 232): »Ihr Benehmen gegen mich ist bloß ein Spiegel Ihres Betragens gegen alle Dichter.« Holbein erwidert sehr matt in Nr. 235.

Massinger, in Deinhardsteinscher Verarbeitung, der Hebbel eine vernichtende Studie gewidmet hat.[1] Das Jahr 1849 brachte in »Czerny Georg« von Pannasch (9. März) wenigstens einige beklatschte Freiheitstiraden, während die seit 1845 vorliegende »Rose von Sorrent« Otto Prechtlers am 7. August allgemeiner Teilnahmlosigkeit begegnete. Fast ebenso lang hatte die »Wahabitin« Webers auf die Aufführung geharrt, sie enttäuschte aber am 30. Oktober die Erwartungen völlig, die man in den Verfasser des »Spartakus« gesetzt hatte.[2] Mit Schluß des Jahres erschien noch S. H. Mosenthal zum erstenmale auf dem Burgtheater mit »Cäcilie von Albano«, einem stark auftragenden Effektstücke, das geteilte Aufnahme fand. Über acht Aufführungen brachte es keines dieser Stücke, die meisten sind nur zwei- bis dreimal gegeben worden.

Die ganze Armut an künstlerischen Prinzipien im Repertoire tritt aber erst entgegen, wenn man das Lustspiel ins Auge faßt. Im ernsten Drama werden wenigstens Versuche gemacht, im heiteren Repertoire regiert nur der Augenblick. Von literarisch beachtenswerten Stücken ist nur »Ein neuer Mensch« von Bauernfeld (10. April 1849) zur Darstellung gelangt, eine Fortsetzung des »Großjährig«.

Wir finden unsere alten Bekannten wieder: Blase und Spitz tragen Bärte und haben sich in die neue Zeit gefunden: der alte Konservative preist den gemäßigten Fortschritt als den neuen Knopf, den man auf den alten Rock gesetzt hat. Sein Lieblingswort »Warten« war in Verruf gekommen; jetzt »warten sie wieder und sind dabei ganz zufrieden«. Noch besser ergeht es Spitz: »Es gibt gar kein System, welches die Spitze gänzlich entbehren könnte.« Der liberale Schmerl ist unter dem strengen Regimente seiner Frau Amalia ein Pantoffelheld geworden und fürchtet sich entsetzlich vor der Polizei, aber er trägt das deutsche Band verborgen unter dem Rocke und stimmt, wenn es niemand hört, seine Freiheitslieder an. Unter diese Gesellschaft tritt Hermann, der im fremden Lande kein »neuer Mensch« geworden ist, aber den alten Menschen harmonisch entwickeln gelernt hat. Er belehrt den Maulhelden Schmerl: »Glauben Sie, daß man ein Vaterland bloß durch Singen und Fragen zu Wege bringt?« und schildert ihm den wahren Deutschen als den Mann der Tat, nur dieser schaffe eine Nation. Er blickt zurück auf den Freiheitsrausch, in dem auch er geschwommen, das Licht habe die Menschen geblendet, daß ihnen die Augen übergegangen, aber »die Sonne bleibt Sonne«. Er muß sein Liebchen Auguste bekehren, die sich inzwischen in politischen Radikalismus gestürzt hat, der ihr aber, wie ihr der zurückgekehrte Freier leicht beweist, eine mißverstandene Lüge gewesen ist.

So flüchtig und gezwungen das Stück gelöst ist, in unmittelbarem Zusammenhange mit dem ersten Teile hätte auch dieses Nachspiel, das mit den populär gewordenen Figuren geschickt operiert und an glänzenden Witzworten nicht weniger reich ist, den Effekt von »Großjährig« erreicht und auch vermehrt. Holbein weigerte sich entschieden, das Stück zu geben, erst durch den Generalgouverneur von Wien, Welden, setzte Bauernfeld die Aufführung durch, die satirischen Stellen wurden mit großem Spektakel aufgenommen, aber von den verschiedensten Seiten klagte man den Dichter des Verrates an dem Liberalismus an, so daß er öffentlich gegen die viel zu ernste Auffassung eines Spasses protestierte. Das Stück verschwand nach sieben Aufführungen, wahrscheinlich mit Absicht bei Seite geschoben.[3]

Was sonst erscheint ist Dutzendware, von den Vorstadttheatern herübergeholt. Die Sensation bildet »Das Versprechen hinterm Herd« zum Besten der Kassa und um Fräulein Wildauers willen, die eine, ihr aber künstlerisch nicht sehr förderliche Doppelehe mit Burg- und Operntheater geschlossen hatte, ins Repertoire am 7. Dezember 1848 eingefügt. Mochte man bei der netten Kleinigkeit ein Auge zudrücken[4], daß das Burgtheater nicht der richtige Ort für dieses Genre war, so sind andere Stücke wie: »Der Rechnungsrat und seine Töchter« von Feldmann bloße Possen, die an anderer Stätte ihr Unterkommen zu finden hatten. Was Hebbel sagt, er wolle solche Werke auf der Hofbühne nicht sehen: »nicht weil ich gegen das Genre eingenommen wäre, sondern weil das Genre anderwärts und vortrefflich gegeben wird«, ist ein wahres Wort, auch für manche Experimente unserer Tage. Und diese Stücke sind das tägliche Brot, sie werden immer wieder abgeleiert. Saphir meint einmal, man solle zur Abwechslung

---

[1] Werke 11, 274 ff. Deinhardstein drängt im August um die Aufführung, Holbein erwidert: »Da auch Sie mein Verehrtester und mit den Foltern der Burgtheaterdirektion Vertrauter mich an Dinge mahnen, deren Förderung mehr von Zufälligkeiten und Verhältnissen als dem Willen der Direktion abhängen, darf ich wohl über die Sturmpetitionen nicht klagen, womit Uneingeweihte mich plagen!!!«

[2] Hebbels Kritik, Werke 11, 282 ff.

[3] Siehe Jahrbuch 6, 87 f., 192 f., Ostdeutsche Post Nr. 265, Humorist Nr. 87, Theaterzeitung Nr. 87.

[4] Vgl. Hebbel Werke 11, 266 ff., Hanslick a. a. O. 1, 111.





MIT GENEHMIGUNG DES

BOGUMIL DAWISON

nicht den »Rechnungsrat und seine Töchter«, sondern »die Töchter und der Rechnungsrat« geben. Und »Versprechen hinterm Herd« wird gar mit — »Wallensteins Lager«, das schon bei seiner ersten Aufführung von einem Lustspiele begleitet war, zusammengespannt, so daß derselbe Kritiker Herrn Friedrich Schiller, »Verfasser mehrerer in Wien nicht gegebener Stücke« erklären läßt, das »Versprechen hinterm Herd« sei weder von ihm, noch der zweite Teil von »Wallensteins Lager«, oder ein anderesmal vorschlägt, man möge beide Stücke zusammenziehen, als »Wallenstein hinterm Herd«. Und Spässe folgten nun wie: »Peter im Frack« oder »Die Brieftasche«, ein elendes Produkt, das der zahmen Theaterzeitung sogar den Ausruf: »Es ist eine Frechheit, solche Dinge dem Publikum vor Gesicht und Ohren zu bringen« entlockt. So erregt es großes Erstaunen, wenn einmal ein neues Stück nicht durchfällt, wie der hübsche »Michel Perrin«.

Die Situation ist freilich auch die allerschwierigste: Das Burgtheater hat mit der Vergangenheit gebrochen und kann der Gegenwart noch nicht gerecht werden. Gerade in solchen Zeiten bedarf es der übermenschlichsten Anstrengungen. Aber die größte Trägheit herrscht.

Der Spielplan siecht immer mehr und mehr dahin, ein krampfhafter Versuch Holbeins, sich an die Schauspieler zu wenden und sie zu frischer Tätigkeit nach Ablauf der Ferien von 1848 anzuspornen, erregt nur spöttisches Lächeln.[1] Und das Personale ist ohne Eifer und künstlerischen Ehrgeiz. Die Regie bildet eine geschlossene Macht und läßt keinen ihr Mißliebigen eindringen, die Proben werden vernachlässigt, wie die Aufführungen.[2] Die alten Herren setzen sich den Gefahren der Revolution nicht gern aus, und während die jungen Mitglieder sich der Nationalgarde anschließen, verlassen die betagteren Hofschauspieler Wien und verzehren ihre Gage weit vom Schusse.[3] So sind viele Stücke gar nicht zu besetzen. Manche Novitäten hat die ganz ungenügende Darstellung zu Falle gebracht.[4]

Das Alter der Herren und Damen ist in eine ständige Witzrubrik eingerückt, selbst ein Hebbel vermag Bemerkungen über das Rollenmonopol nicht zu unterdrücken, das »veralteten Schauspielerinnen erlaube, sich zu sträuben, Mütter zu spielen, bis sie nur mehr Großmütter spielen können«.[5] Wie ein Hecht im Karpfenteich wirkte ein jugendliches Talent, das plötzlich im Oktober 1849 auftauchte und nach Gastrollen in »Hamlet«, »Wahn und Wahnsinn«, »Karlsschüler« u. a. sofort engagiert wurde. Es war Bogumil Dawison. Seine scharfe, aber unruhig nervöse Art hatte lebhaft interessiert, wenn man auch wohl fühlte, daß ein Schiller seine Aufgabe nie sein werde. Als er durch Laubes Intervention engagiert wurde, gab man ihm Rollen, in denen er durchaus nicht am Platze war, und in wenigen Wochen war sein Erfolg beim Gastspiele vergessen.[6]

Das Jahr 1848 hatte noch große Hoffnungen erweckt; es war wenigstens ein schwaches Streben, Neues und Gutes zu bieten, erkennbar, und viele Mißstände konnten mit Recht auf die vis major der Verhältnisse zurückgeführt werden. Holbein befand sich tatsächlich in der schrecklichsten Klemme: auf der einen Seite volle Freiheit Publikum und Dichtern gegenüber, auf der anderen Seite war er verantwortlich für jede Demonstration, die an völlig ungeahnten Stellen losbrach. So darf er wohl mit Recht sagen, daß gerade die zensurlose Zeit »die schrecken- und sorgenvollste« seiner ganzen Direktion gewesen. Am selben Tage, als Kaiser Franz Josef zu Olmütz majorenn erklärt worden war, hatte

---

[1] Abgedruckt Theaterzeitung Nr. 196, vgl. Humorist Nr. 193, 223.

[2] Ostdeutsche Post 1848, Nr. 35: »Ein Ensemble, durch Grimassen profaniert und gleich einer Drehorgel abgeleiert, sichtbare Unlust, Erschlaffung und Nonchalance im Einzelnen, wo einst die Darstellung ein Kultus war. Ja nicht die vernichtende Wahrnehmung gemeiner Gedächtnissünden wird uns erspart.«

[3] S. Sonntagsblätter 1848, S. 410, 756, L. Arnsburg in Abendpost 1902, Nr. 73, 77, 83.

[4] Bei der »Wahabitin« sagt der Wanderer Nr. 265: »Wenn das Hoftheater in der Regel solche Darstellungen bietet, so wird ein Dichter es als ein Glück ansehen dürfen, wenn sein Stück zurückgewiesen wird.«

[5] S. Prechtler in Wienerzeitung Nr. 255, Theaterzeitung Nr. 87. In den Sonntagsblättern schreibt Kürnberger (Literatur-Blatt Nr. 7): »Die ganze Welt weiß, daß die Regie in den Händen von ein paar Schauspielerdynastien ist, welche ihre Rollen, Werke, Einflüsse und Gagen vom Vater auf Kinder vererben.« Dagegen protestieren die Regisseure in Nr. 36 der Abendzeitung der Sonntagsblätter. Humorist 1849, Nr. 240, 249, Hebbel 11, 265.

[6] Vgl. Wienerzeitung Nr. 304, Theaterzeitung Nr. 250 ff., Wanderer Nr. 280 ff., Humorist Nr. 252, 266.

Deinhardstein auf sein Amt resigniert (1. Dezember 1848) und Graf Karl Grünne war Oberstkämmerer geworden. Zugleich wird Holbein mit Dekret vom 13. Dezember völlig unabhängiger Leiter und er bleibt es zunächst auch, als am 9. Mai 1849 Graf Karl Lanckoronski an Grünnes Stelle trat, ja er übernimmt sogar die Leitung des Operntheaters noch hinzu, ein Schritt, der von der Presse höchlich mißbilligt wird, aber in der Tat nur eine Festigung seiner im Burgtheater schwer erschütterten Hofstellung zum Ziele hatte. So dürfen sich alle Anklagen des Jahres 1849 gegen Holbein direkt richten. Da fielen die meisten der vorgebrachten Entschuldigungen weg. Daß die Rücksichten, die der Hof verlangte, immer größer wurden, daß besonders Lanckoronski ängstlich wachte, nur ja keine politische Äußerung im Theater aufkommen zu lassen und deshalb auch das neue Stück Bauernfelds »Franz von Sickingen«[1] inhibierte, entzog sich der Beobachtung des Publikums. Jetzt begehrte man die versprochene Nationalbühne wirklich, man stellt in Aufsätzen und Schriften die Forderungen an sie, die Eduard Devrient in seiner Abhandlung »Das Nationaltheater des neuen Deutschland« formuliert hatte, und Kürnberger sowie Bauernfeld nahmen Anlaß, die Unterstellung des Hoftheaters unter das Unterrichtsministerium zu begehren.

Kürnberger schreibt (Sonntagsblätter 1848, S. 654 ff.): »Das Theater nennt sich Hof- und Nationaltheater. Wir dringen auf eine bestimmte Entscheidung, welchen der beiden Charakter, die in dieser Doppelbenennung liegen, die Verwaltung der Bühne eigentlich einzunehmen gedenke. Und daß sie sich gegenseitig ausschließen, daß sie innerlich kontrastierend und unvereinbar sind, ist klar.« Und Bauernfeld ruft in seinen »Flüchtigen Gedanken über das deutsche Theater« 1849: »Die neue Zeit verlangt ein neues Theater, ein neues Publikum, zum Teil auch neue Schauspieler« und wiederholt die Klagen über das Repertoire von Stücken, die »nichts weiter als abgelebte, geistlose, gesellschaftliche Verhältnisse, auch wohl servile Polizeizustände abspiegeln«.

Alle diese und hundert ähnlich formulierte Anklagen und Besserungsvorschläge hätten die Stellung des Direktors recht wenig erschüttert, wenn nicht ein Hauptfaktor hinzugekommen wäre: die schlechten Einnahmen. Das Jahr 1848, mit seinen zahlreichen Unterbrechungen des Theaterbetriebes schließt mit einem großen Defizit.[2] Die abendlichen Einnahmen sind um nahezu 27.000 Gulden, die Abonnements um mehr als 11.000 Gulden gesunken, über die Dotation von 50.000 Gulden wird ein Zuschuß von 42.000 Gulden angesprochen, und für 1849 sind in den ersten zwei Monaten schon 49.000 Gulden der Dotation aufgezehrt, so daß eine Erhöhung um das Doppelte, auf 100.000 Gulden begehrt wird.

In den Stürmen der Revolutionsjahre hatte das Burgtheater auch sein Publikum eingebüßt, es ging wie mit dem Repertoire: die Aristokratie hatte schon bei »Großjährig« einer Bühne, die solches zu bieten wagte, den Rücken gekehrt, und das Bürgertum war noch nicht eingezogen, wo so uninteressante Ware geboten wurde: die erste Vorstellung von »Herodes und Mariamne«, zum Benefiz der Regisseure gegeben, war ganz leer, ein reizendes Scribesches Stückchen »Der Diplomat« spielte vor leeren Bänken. Holbein versuchte den Ausfall durch erhöhte Knauserei in Kostüm und Dekoration zu decken, er nahm den Schauspielern die Freikarten, eine sehr wohltätige Maßregel, wie ein Kritiker meinte, damit die jungen Leute nicht so schlecht spielen lernen; ja er griff sogar zu dem Verzweiflungsmittel, den Journalen, die bis dahin angewiesenen ständigen Freiplätze zu entziehen, ein Akt, von dem er wohl wußte, daß er ihm kaum günstig ausgelegt werden würde; übrigens erklärten sich einige Blätter recht

---

[1] Vgl. Jahrbuch 5, 193 ff. — Wegen des demonstrativen Beifalles, den Dawison als Schiller erhält, entspann sich ein langer Schriftenwechsel zwischen Welden und der Direktion, in dem der Generalgouverneur dem politisch überhaupt verdächtigen Schauspieler tendenziöse Betonung der Effektstellen vorwirft, während Lanckoronski, der sich entschieden gegen eine sittliche Beurteilung der engagierten Schauspieler verwahrt, erklärt, daß die Stellen im Munde des Fichtner noch größere Wirkung erzielten. Es wäre daher allerdings besser, »solche Stücke jetzt gar nicht auf die Bühne zu bringen«, aber sie sind unmöglich abzusetzen.

[2] Am 29. Juli berichtet die Direktion dem Finanzministerium: Die abendlichen Einnahmen sind seit März so gering ausgefallen, daß abgesehen von den vielen Abenden, an welchen das Theater aus Sicherheitsrücksichten ganz geschlossen werden mußte, bei vielen Vorstellungen die Regiekosten, Beleuchtung, Wachen etc. nicht hereingebracht wurden. Übrigens wurden täglich Abonnements der Logenanteile aufgekündigt, ohne daß sich neue Bewerber melden . . . Von der Direktion und der Gesellschaft wurde alles aufgeboten, bessere Einnahmen zu erzielen, das Publikum nimmt keinen Anteil, alle Stände meiden das Theater.

befriedigt, es wäre früher doch zu oft vorgekommen, daß der eine oder der andere Kritiker sich ins Burgtheater verirrt hätte — »ein Unglück ist so leicht geschehen!«

Jetzt wurden Beratungen über die Lage des Burgtheaters in Szene gesetzt und dabei spielte auch wieder die Frage des Dramaturgen, in dem sämtliche Reformvorschläge eigentlich gipfelten, die Hauptrolle.[1]

Damit trat auch Laube wieder in den Vordergrund, während die Zeitungen Deinhardstein, Ebersberg, Prechtler, Halm, Hebbel, ja auch Grillparzer kandidierten und Saphir durch die oft wiederholte Mitteilung im »Humorist«: bis zur Stunde sei ihm kein Antrag zugekommen, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken suchte.

Holbein hatte, dem Drucke der öffentlichen Meinung weichend, am 5. Oktober 1848 einen Dramaturgen für die literarischen und artistischen Agenden versuchsweise neben sich als administrativen Direktor als wünschenswert bezeichnet. Unmittelbar nachdem Grünne sein Amt angetreten hatte, macht ihm Laube auf Rat Halms seine Ansprüche und Rechte klar und bittet wenigstens um einen definitiven Bescheid. Grünnes Antwort eröffnet ihm hoffnungsvolle Aussichten, die Laube zunächst nur als Höflichkeit auffaßt. Aber der neue Oberstkämmerer hat die Theaterangelegenheit sehr ernst genommen und in einem Vortrage an den Kaiser schon im Februar 1849 mit Hinweis auf die finanzielle Notlage, das »bemerkbare Verblühen der Gesellschaft, die gänzliche Unzulänglichkeit der disziplinarischen Anordnungen«, die Einsetzung einer Kommission verlangt, die am 20. März zusammentrat, bestehend aus dem Vorsitzenden, dem Vizepräsidenten des General-Rechnungsdirektoriums und verschiedenen anderen Staats- und Hofwürdenträgern. Holbein schlägt eine Reihe von Ersparungen vor: Pensionen älterer Mitglieder, Entlassungen, Einschränkungen in der Komparserie u. s. w. An der Tantième traut er sich nicht zu rütteln. Eingehend wird die Dramaturgenfrage besprochen, nach Holbeins Referate. »Sollte die Anstellung desselben die Verbesserung des Repertoires wirklich zur Folge haben, so kann es mir nur erwünscht sein, auch durch diese Verfügung die gute Sache gefördert und mich eines mühevollen und der ungerechtesten Kritik ausgesetzten Geschäftszweiges enthoben zu sehen«; so vorsichtig drückt sich Holbein aus. Auf die Vorverhandlungen mit Laube wird hingewiesen, nach längeren Beratungen, in denen auch Grillparzers Rat eingeholt wird, tritt, nachdem der Kaiser die prinzipielle Genehmigung zur Anstellung eines Dramaturgen gegeben, die Kommission am 29. Mai wieder zusammen, bereits unter Führung Lanckoronskis, und da erklärt Holbein plötzlich, keinen Dramaturgen zu benötigen, sondern mit einem Lektor, der nur bestimmte Stücke zu lesen habe und einfach zu remunerieren sei, auszukommen: »Somit wären die Unterhandlungen mit Dr. Laube abzubrechen.«

In dieser Weise suchte Holbein um die ihm recht gefährlich erscheinende Sache herumzukommen. Aber Lanckoronski berichtete am 5. August ganz selbständig an den Kaiser. Er konstatiert den »teils durch unglückliche außergewöhnliche Zeitverhältnisse, teils aber durch Mißgriffe der verschiedenen Direktionen herbeigeführten bedenklichen Zustand des Hofburgtheaters, das offenbare Verblühen eines Teiles der älteren Mitglieder« und erklärt einen Dramaturgen für unbedingt notwendig, wo Holbein, »ein Mann von siebzig Jahren, Routinist, ohne ästhetische Auffassung« ist. Er mustert die Kandidaten. Halm kann seine Stellung an der Hofbibliothek nicht aufgeben, auch wären seine voraussichtlichen Bedingungen unerfüllbar; ähnlich steht es mit Zedlitz. »Grillparzer ist, wie allgemein bekannt, indolent und liebt die Ruhe. Deinhardstein hat seine Unzulänglichkeit für die Stelle schon früher gezeigt. Bauernfeld ist seiner politischen Haltung wegen nicht zu empfehlen.« Otto Prechtler, der auch eine ausführliche, im Sinne seiner Zeitungsartikel gehaltene Denkschrift über die Reformen des Hoftheaters überreicht hatte, erfreut sich noch eines zu geringen Rufes. Darnach kommen nun zwei Ausländer, Gutzkow und Laube, in Betracht. Nachdem gegen den Ersteren schon das einst gegen seine Stücke erlassene Kabinettschreiben

[1] Vgl. die ausführliche Darstellung in meinen erwähnten Artikeln und bei R. Lothar: Das Burgtheater S. 76 ff.

spricht, bleibt nur Laube übrig, und er ist der Mann, der Bühne zu ihrem alten Glanze zu verhelfen. Zu derselben Zeit hat auch Laube selbst dem neuen Obersthofmeister gegenüber wieder seine Rechte geltend gemacht, der »verwirrte Roman« erregt ihn, wie die Briefe an Halm zeigen, auf das äußerste.

Mit seiner offiziellen Berufung zur Aufführung des »Struensee«, den Holbein jetzt gab, um durch eventuelle politische Demonstrationen den Verfasser unmöglich zu machen, fällt die eigentliche Entscheidung. Laube hatte eine nahezu strichlose Vorführung durchgesetzt, die Aufnahme am 30. Oktober brachte wohl starken Tendenzapplaus, aber man war bei Hofe gerne bereit, dieses durchaus nicht dem Verfasser zur Last zu legen, sondern nur dem Publikum, das gewiß nachlassen werde, wenn es sähe, daß man sich nicht fürchte und solche Stellen unterdrücke. So war Holbeins feiner Plan gänzlich fehlgeschlagen. Die Blätter bezeichnen Laube bereits als den »neuen Dramaturgen«, er hat aber doch noch manchen Strauß in Betreff seiner Forderungen zu bestehen, deren eine formell wichtigste, den Titel eines Direktors, er nur durch persönliche Intervention des Fürsten Schwarzenberg erhielt, während für die andere, einen fünfjährigen Kontrakt, Graf Grünne durch seine überzeugenden Gründe gewonnen wurde.

Am 26. Dezember 1849 unterzeichnet der Kaiser das Dekret, das Laube zum provisorischen artistischen Direktor mit einem Gehalte von 2600 Gulden, einer Personalzulage von 1000 Gulden und einem Quartiergeld von 400 Gulden K. M. ernennt. Am Sylvesterabend ergeht die offizielle Mitteilung an Regie und Personal.

Mit dem neuen Jahre 1850 hat das schwergeprüfte Burgtheater einen neuen Lenker in Dr. Heinrich Laube gefunden. »Es war nicht möglich, eine bessere Wahl zu treffen. Ein bedeutender Ruf als Schriftsteller, die ganz besondere Geschicklichkeit, mit der seine Theaterstücke der sogenannten reellen Bühne angepaßt sind, die eifrige Vorliebe, die er von jeher für die Bühne, die schlaue Meisterschaft, welche er schon früher beim Einstudieren der »Karlsschüler« und des »Struensee« an den Tag gelegt, dies Alles qualifizierte ihn zu dieser wichtigen Stelle.« So freundlich klingt die Begrüßung, die ihm aus der Wiener Presse entgegentönt!







Heinrich Laube.



IV. HEINRICH LAUBE
(1850—1867).

1. DIE ERSTEN FÜNF JAHRE
(1850—1855).



Es waren unerhörte Zugeständnisse, welche dem neuen Direktor in seiner Instruktion vom 29. Dezember 1849 gemacht worden. Er unterstand als artistischer Leiter nur dem Oberstkämmerer als dem obersten Hoftheaterdirektor, die Bildung des Repertoires war ausschließlich seine Sache, nach langem Kampfe war ihm auch das Recht, Mitglieder für ein Jahr nach freiem Gutdünken zu engagieren, zugestanden worden, der Chef hatte sich nur größere Verträge und Entlassungen sowie Bewilligung von Gastspielen vorbehalten und, ohne Einfluß auf das Repertoire nehmen zu wollen, die Anzeige der angenommenen Stücke und ihrer Besetzung, sowie das Recht von Abänderungen — »was jedoch nur in äußerst dringenden Fällen geschehen wird« — gefordert. Dazu war ihm von vorneherein eine Erhöhung der Dotation auf 100.000 Gulden zugebilligt worden — wahrlich Holbein, der als ökonomischer Direktor (bis 1855) gar nichts mehr leistet und höchstens durch Nörgeleien stört, hat nicht ganz Unrecht, wenn er neidvoll auf die Vorteile blickt, welche seinem Nachfolger in so reichem Maße zu teil wurden. Rechnet man noch hinzu, wie sehnsuchtsvoll jeder Wechsel der Zustände, welche allenthalben als unhaltbar erkannt worden, begrüßt wurde, wie jede Neuerung schon an und für sich als Besserung erscheinen mußte — es hätte nicht eben Laube sein müssen, um die begründetsten Aussichten auf einen Sieg für sich zu haben.

Und nun war es Heinrich Laube, der da kam! Eine unverbrauchte Kraft, arbeitsfreudig und energievoll, zielbewußt und an die Unabhängigkeit eines freien Schriftstellers gewöhnt. Als er dem Theater sich zuschwor, hatte er nur seine natürliche Bestimmung erfüllt und seine Heimat erreicht, in der er rein zufällig nicht geboren war. Durch Literatur und Politik irrelichtierend, hatte er in seinem unruhigen Schaffen immer einen unbefriedigten Rest zu verzeichnen, der nach unerreichten Zielen zu streben schien. Inhalt und Seele seines Daseins gab ihm erst das Theater: der Jüngling hatte es schon in hitzigen Breslauer Kritiken zum Mittelpunkte seines Interesses gemacht, die Bretter sind Geburtsort und Wiege seiner eigenen dramatischen Produktion, die der Szene alles, der Poesie wenig geben.

Mit schroffer Einseitigkeit hatte Laubes Drama nach den Wirkungen der Szene gestrebt; wie er auf ihr als Herrscher stand, konnte sich dieser Fehler zur Tugend ausbilden, und so ist es auch geschehen. Aber dabei verringerte sich auch immer mehr und mehr das schwache Gegengewicht, das die Literatur und ihre künstlerischen Forderungen gebildet: einzig in seinem Feuereifer für die geliebte Bühne, der größte Pädagog der Schauspieler, der glänzende Interpret dramatischer Dichtungen, der sichere Berater suchender Talente, der Finder darstellerischer Begabungen — er hat oft die leise Regung neuer ungeahnter Kräfte nicht gehört, fremde Individualitäten nicht geachtet, weil ihm Theater immer nur Theater war, in dem Sinne, in dem er es vom praktischen Bühnenstandpunkte aus erfaßt hatte, und er hat seine Überzeugungen nicht korrigiert und geändert. Während Schreyvogel seiner Bühne Literatur zuzuführen suchte, hat er das »Stück«, wie es für die Szene seiner Zeit paßte, als alleinige Gottheit in seinem Tempel aufgestellt und ihm anbetend gehuldigt. Ein Stück mit guten Rollen ist für ihn ein gutes Stück.

Diese Überschätzung des rein Theatralischen, welche sich in den vorschreitenden Jahren seiner Direktion immer stärker geltend macht, klingt auch als Grundton durch jene wahrhaft unsterbliche Schrift, in der er die Summe seiner Erfahrungen im Burgtheater zog. So viele Mängel die historischen Partien der seiner Leitung vorausgehenden Epochen genauerer Erforschung offenbaren, so ist dieses in seinem Kern als Schutzschrift seiner Wirksamkeit gedachte Werk nicht nur das »Soufflierbuch« aller Geschichtsschreiber geworden, es ist eine wahrhaft klassische Leistung in seiner sicheren Gliederung, den scharf formulierten Urteilen über Schauspieler und Dichter, den feinen Beobachtungen über die Stellung des Publikums und der Zeit zu den künstlerischen Darbietungen des Theaters, so daß es Paul Schlenther mit Recht an die »Hamburgische Dramaturgie« reiht, die es in seiner sicheren Erkenntnis dessen, was Aufgabe des Theaters sei und wie es dieselbe zu erfüllen habe, wohl noch übertrifft. Aber man darf nie vergessen, daß es eigentlich eine große Oratio pro domo ist, die er hier hält, eine Art Leichenrede seiner Direktion, die das Recht derartiger oratorischer Prunkstücke, nur das Gute und Schöne hervorzuheben, im vollsten Umfange in Anspruch nimmt. Dieses Licht hat keinen Schatten.[1]

Und hier spricht sich seine unbedingte Bewunderung für das im landläufigen Sinne Theatralische auf Schritt und Tritt aus. Seine höchste Autorität ist sein Publikum und die öffentliche Meinung, er ist der stärkste Gegner jedes literarischen Experimentes, an dem sich nur der Dilettantismus verzettelt. Dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das ist sein einziges Losungswort, und jeder Versuch, seine Grenzen zu erweitern, wird von ihm energisch abgewehrt; aber innerhalb dieses Gebietes wurde es durch ihn zur höchst denkbaren Vollendung emporgeführt. Es ist wieder die Schauspielkunst, die das Um und Auf der Hofbühne bildet; dadurch, daß er sie auf eine bis dahin in Deutschland unerreichte Höhe führte, hat er auch für das Drama Ersprießliches geleistet. »Ich habe jetzt den Schlüssel zu seiner Natur«, sagt sein Feind Hebbel, »der Theaterdirektor verwertet den Poeten«.

Wer aber die Fehler der Laubeschen Direktionsführung zu stark betont, übersieht, daß unter den Verhältnissen, in die er kam, ein anderes Auftreten ganz unmöglich gewesen wäre, und daß wir es als das größte Glück betrachten dürfen, seiner sicheren Hand das Schiff des Hoftheaters in gefährlichen Brandungen anvertraut zu sehen. Jeder andere wäre rettungslos gescheitert.[2]

---

[1] Vgl. die maßlos vernichtende Besprechung von Junius novus (Anton Ascher) in der Presse 1867, Nr. 290, 302. Da heißt es zum Beispiel: »Wer sich herausnimmt, in solchem Tone schrankenloser Selbstüberschätzung und Selbstübernehmung vor ein gebildetes Publicum zu treten, muss entweder ein Genie sein oder er verfallt dem Fluche der Lächerlichkeit. Das letztere Schicksal wird Dr. Laube ereilen, noch ehe seine Geschichte fertig ist.« Ganz ähnlich lauten die Kritiken des Wanderer 1867, Nr. 268, 300, 309.

[2] Die schärfsten Beurteilungen geben Hebbel (Werke 12, S. 343 ff. u. ö.), Kuh in seiner Hebbel-Biographie und Martersteig, Das deutsche Theater im XIX. Jahrhundert, S. 420 ff. Die große Literatur kann ich hier nicht verzeichnen. Ich verweise nur auf Lothars öfters genanntes Buch und Speidels Charakteristik in »Wien 1848—1888«. Sein »Burgtheater« und seine »Erinnerungen« hat Laube ergänzt in einer Reihe von Feuilletons der Neuen Freien Presse, einen weiteren Abschnitt gibt Kirchbach in Deutsche Schauspieler und Schauspielkunst, S. 32 ff.

Dem Freiheitstaumel war eine furchtbare Ernüchterung gefolgt und die Reaktion zog mit erneuter Kraft in Österreich ein. Die »freie« Presse wurde strenger beaufsichtigt als je, die Gefängnisse wimmelten von vorlauten Zeitungsschreibern, die Zensur lastete schwer über dem Theater,[1] das sehnlich erwartete neue Theatergesetz vom 25. November 1850 brachte Verschärfungen statt Erleichterungen.[2] Laube, schon durch seine politische Rolle verdächtig, mußte doppelt auf der Hut sein, kein Ärgernis zu erregen. Sein oberster Chef, Graf Karl Lanckoronski, war ein echter Kavalier, aber streng konservativ und überaus ängstlich. Klagt aber Laube oft, wie schwer er zu behandeln sei, so müssen einige Eigenschaften dieses Mannes, nach dem sich Laube später noch oft zurücksehnte, hervorgehoben werden, die seinem vornehmen Gerechtigkeitsgefühle alle Ehre machen; er ließ Theaterklatsch in keiner Form, auch nicht durch den mächtigen, äußerlich sehr liebenswürdigen, aber intriganten Hofrat von Raymond an sich herankommen und erlaubte sich in die Befugnisse und Rechte Laubes keinen Eingriff. So sehr ihm manches Stück mißfiel, er ließ es mit einem: »Sie sind der Direktor, Sie haben die Verantwortung!« passieren. Wie seine Vorgänger, hat auch er keine Freude am Trauerspiel, und darin war er nur ein Glied des großen Publikums, das, wie Laube sagt, viel lieber lacht als weint. Den Ton im Hause gaben die Logen an: sie waren im erbersessenen Besitze der Aristokratie, das Parkett richtete sich nach ihnen und die Galerie schwelgte schon in dem Gefühle, der Gegenwart in diesen heiligen Räumen teilhaftig werden zu dürfen. So herrschte ein Geschmack, der vor allen an demokratische und soziale Fragen streifenden Vorwürfen sich ängstlich zurückzog und von seiner Bühne jene Beobachtung der Sittsamkeit forderte, welche ihr schon vor Laubes Zeiten den Namen eines »Komtessentheaters« eintrug. Ein guter Kern, eine echte Genußfähigkeit war vorhanden, und auch vorsichtige Versuche der Erziehung wurden dankbar aufgenommen: aber die Hauptsache blieb der Darsteller, und jenes persönliche Verhältnis zu seinen Künstlern, das ein reizvolles, aber auch ein gefährliches Element des Wiener Theaterlebens bildete, hat gerade durch



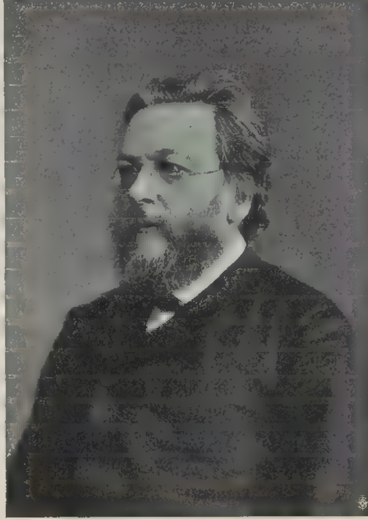
Graf Karl Lanckoronski.

[1] Vgl. Allgemeine Zeitung 1850, Nr. 82, 108. Nach der Vorstellung der »Maria Stuart« erfolgt 1850 eine strenge Rüge, weil im letzten Akte »ganz unmotiviert, da er als Haushofmeister auf dem Zettel steht, Herr Korner mit einem Kreuze erschien«. Noch 1853 ergeht der Befehl an Laube: »In der Schlussrede des Königs im »Don Carlos«: »Cardinal, thun Sie das Ihrige« ist bei künftigen Vorstellungen das Wort »Cardinal« wegzulassen«.

[2] Siehe Reichsgesetzblatt 1850, Nr. 454. Jede Aufführungsbewilligung kann jederzeit zurückgenommen, ja selbst die Vorstellung darf unter Umständen unterbrochen werden. Völlig ausgeschlossen erscheint neben allem, was gegen Loyalität, die Zeitverhältnisse und öffentliche Ordnung, Anstand und Religion verstößt, auch die Darstellung kirchlicher Gebräuche, die Verwendung des geistlichen Ornats und der österreichischen Uniform auf der Bühne. Der ungeschickte Passus, daß auch verboten sei, etwas vorzuführen, »wodurch sich der Darsteller einer nach den allgemeinen Strafgesetzen verpönten Handlung schuldig machen würde«, gab Anlaß zu Einwendungen der Burgtheaterdirektion, die mit Recht hervorhob, daß »nach buchstäblicher Deutung dieses Punktes« fast alle klassischen und neueren Stücke unmöglich würden, worauf ihr der Bescheid wurde, daß für das Hoftheater die Aufführungsbewilligung nach wie vor vom Oberstkämmereramt erteilt würde, also daher die neue Ordnung keine Bedeutung hätte. Vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 93 und 198; Grün-Frankl Briefwechsel, S. 32.

die jungen Kräfte, die Laube brachte, eine Steigerung erfahren. Eine neue Rolle war ein Fest und eine Première wurde zum gesellschaftlichen Ereignis.[1] Solch ein Publikum, so glücklich es einen Direktor machen kann, übt aber bei aller Liebenswürdigkeit eine starke Tyrannei aus, die um so drückender wird, als es sie durch die Kassenausweise in traurige Despotie zu steigern vermag.

Der ungeheure Aufschwung, den die Presse nach den Märztagen nahm, kommt auch dem Theater zu gute, das nach wie vor eine führende Rolle im Leben wie in der Zeitungsliteratur spielt. Bei allen unvermeidlichen Ausschreitungen und Geschmacklosigkeiten haben sich doch eine Reihe verdienstvoller, ernster Schriftsteller erhoben, die mit Einsicht zu loben und noch mehr zu tadeln wußten; ich nenne neben den Fürsten Czartoryski, welche die vielbeachteten »Rezensionen und allgemeine Bemerkungen über Musik und Theater«[2] herausgaben, neben Emil Kuh, Rudolph Valdeck, Betty Paoli,[3] die beiden Nestoren der Wiener Theaterkritik: Friedrich Uhl, der vor allem die gesellschaftliche Seite des Bühnenwesens mit schärfster Beobachtung kennzeichnete, und Ludwig Speidel, dessen formvollendete Essays die Analyse von Dichtwerken und die Charakteristik von Schauspielern bis an die Grenze des poetischen Kunstwerks geführt haben.



Ludwig Speidel.

Als Laube eintraf, fand er ein ganz verwahrlostes, lückenhaftes Repertoire vor, das von dem großen ihm präsentierten Verzeichnis von jenen Stücken, die nicht mehr gegeben werden sollten, erschrecklich abstach. Er fand eine Regie, bestehend aus den vier Mitgliedern Heinrich Anschütz, Ludwig Löwe, Karl Fichtner und Karl von La Roche, die eine Phalanx gegen jeden neuen Ankömmling im Burgtheater bildete, aber für ihre eigentlichen Aufgaben so unbrauchbar war, daß er sie nach einigen mißglückten Versuchen völlig bei Seite schieben mußte.

Er fand neben einer Reihe gänzlich ungenügender Kräfte zweiten und dritten Ranges, die er sofort los werden mußte, eine stattliche Zahl erster um das Institut hochverdienter Künstler. Meister Anschütz, Frau Hebbel und Frau Rettich waren die bewährten Stützen der Tragödie, und auch er konnte sie nicht entbehren. Aber sie hatten sich in ein widernatürliches Pathos, in ein Ziehen und Pausieren eingelebt, das dem Erstgenannten den guten Spitznamen »der Dehnenkönig« eintrug, die Kräfte des alten Herrn forderten dringende Schonung, und die Damen mußten in ein älteres Fach hinübergespielt werden. Setzte dies auch manche Schwierigkeit, so war dies noch immer die reine Idylle, im Gegensatze zu dem furchtbaren Kampf, den der neue Direktor mit dem unbotmäßigen Löwe zu führen hatte. Es war eine unbedingte Notwendigkeit, gerade ihm den

[1] »Ein neues fünfactiges Trauerspiel im Hoftheater«, schreibt die Wiener Zeitung (1852, Nr. 254), »das ist ein Ereignis, welchem der eigenthümliche Charakter unserer Stadt, unseres Publicums eine Färbung verleiht, die in anderen Städten Deutschlands selten aufkommen kann . . . Der Inhalt des neuen Stückes wird besprochen, man forscht die historischen Daten nach, auf die sein Titel hinweist, malt sich die Charaktere aus, die darin vorkommen müssen und besetzt die Rollen nach eigener Willkür mit seinen Lieblingen.«

[2] Die erste Serie erschien in 7 Heften, 1853 bis 1855, sie wurde fortgesetzt als »Monatsschrift« 1855—1859, als »Rezensionen« 1859 bis 1865; vgl. Presse 1853, Nr. 116; Wanderer 1854, Nr. 529; Hebbel, Briefe, Nachlese 1, S. 452 f.; K. Werner in Blätter für Literatur und Kunst 1855, Nr. 18.

[3] Siehe Helene Bettelheim-Gabillon im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 10, S. 209 ff.





KARL MEIXNER
ALS VANSEN IN „EGMONT"

Herrn zu zeigen, wollte Laube nicht seine Autorität mit der ersten Nachgiebigkeit für immer einbüßen. Mit rücksichtsloser Energie tritt er, unterstützt vom Oberstkämmerer, zunächst dem unfähigen Regisseur und nachlässigen, sich über Gesetz und Ordnung hinwegsetzenden Mitgliede entgegen und macht ihm in schärfsten Ausdrücken klar, daß nur guter Wille von seiner Seite es ermöglichen werde, ihm eine neue Stellung zu schaffen, und dies gilt auch dem Schauspieler, der an seinen jugendlichen Rollen so festhielt, weil er selbst fühlte, wie ein Übergang ins ältere Fach seiner künstlerischen Natur widerstrebte.[1] Vielleicht hätte ihm Wohlwollen von Seite seines Direktors den schweren Schritt erleichtert, und seine, auch von Laube widerwillig anerkannte temperamentvolle Begabung wäre dem Burgtheater auch in seinen späteren Jahren noch nutzbar gewesen; vielleicht wurden auch die anderen genannten Künstler oft in ihren berechtigten Ansprüchen auf Rücksicht in allzu schroffer Weise mißachtet, sowie auch manche neu gewonnene Mitglieder gleich nach ein oder dem anderen nicht ganz geglückten Versuche hastig bei Seite geschoben erscheinen, in einer Weise, die man kaum anders als grob und verletzend bezeichnen kann — »ich bin nun einmal kein Engel«, sagt Laube selbst in seiner bärbeißig-drolligen Weise, und von einem vielgeplagten und geärgerten Theaterdirektor wird dies auch niemand verlangen. »Damals«, wie Emil Kuh später schreibt, »rechnete niemand in Österreich, mithin auch nicht die Schauspielergemeinde des Burgtheaters auf sanft streichelnde Hände«. Es hieß für den Direktor entweder mit den alten Schauspielern regieren oder gegen sie; ihr willenloser Untertan oder ihr Feind zu werden war die Frage. Laube wählte das Letztere, aber — »das erste Halbjahr gehört zu den schwersten Prüfungen meines Lebens«, sagt er in einem späten Rückblicke. Wer sich ihm fügte und in seine Intentionen einging, durfte liebevolle Berücksichtigung erwarten. Unter ihm hat Fichtner, nachdem Korn endlich 1850 von der Szene abgetreten, seine volle Liebenswürdigkeit in den älteren Lustspielrollen entfaltet, wurde La Roche nach längerem Widerstreben erst ganz in seinen feinen Detailstudien der bürgerlichen Welt angesiedelt und dem Gebiete hoher Tragödie, das er gerne usurpiert hätte, entrückt, hat die Neumann sich als unumschränkte Gebieterin des Salons und seines feinen Tons behauptet. Dazu die aufstrebende, leider bald versagende Auguste Anschütz-Koberwein, die Haizinger, die durch ihr Doppelverhältnis zwischen Burg und Oper in ihrer künstlerischen Entwicklung behinderte Wildauer, der »veredelte Hanswurst« Beckmann, der prächtige Wilhelmi, den Laube zu seinem tiefsten Schmerze bald verlieren mußte, der verwendbare Arnsburg — das sind schon Kräfte, die einen Grundstock für eine Regenerierung bilden können. Aber doch fehlte unendlich viel: die jugendliche Liebhaberin und der Liebhaber, der tragische Held, der jugendliche Komiker, der Charakterdarsteller, vor allem aber die ganze Schar tüchtiger untergeordneter Kräfte, welche erst ein wirkliches Ensemble möglich machen.[2]



Friedrich Ludwig Arnsburg.

[1] Den Erlaß der Direktion und Löwes Konzepte der Erwiderung teilt A. Sauer: »Aus L. Löwes Nachlaß« S. 13 ff. mit.

[2] Karl Rettich (21. März 1856): »Bey unserem Theater geht es sehr lebhaft und thätig zu. Laube scheint von der Ansicht auszugehen, dass alle vorhandenen Kräfte abgenützt sind und möchte sich gar zu gerne mit lauter neuen, ihm ergebenen umgeben. Dazu braucht er Geld und daher können die Pensionierungen nicht ausbleiben. Ich müsste lügen, wenn ich sagen wollte, dass er mir besonders sympathisch wäre. Ich halte ihn für sehr egoistisch und hart. Wenn das so fortgeht, werden wir in sechs Monaten mehr neue als alte Schauspieler beim Burgtheater haben«.

Über seine Ziele hat sich Laube sofort beim Amtsantritte in einem, jedenfalls von ihm selbst verfaßten Artikel der »Wiener Zeitung« ausgesprochen.

Es heißt hier (Nr. 23 vom 26. Januar): Die neue artistische Direction tritt inmitten der eigentlichen Theatersaison an die Geschäfte, daher ist keine plötzliche Änderung möglich. Mit einem kleinen Personale muss täglich gespielt werden, es darf nichts überhastet werden, ein festes ästhetisches Programm ist nothwendig. »In dieser Form liegt ihre Weihe, in dieser Weihe ihre Macht.« Das Theater darf nicht allen politischen Wendungen dienstbar gemacht werden, aber es muss der geistigen und religiösen Atmosphäre seiner Zeit entsprechen. Die Bühne hat Wahrheit darzustellen, aber nicht Wahrheit des Augenblickes. Das Wohl und Wehe hängt am Repertoire. Dieses kann und darf es nicht Allen recht machen. Das Burgtheater muss ein erstes, ja das erste Theater Deutschlands werden, als solches bedarf es der ganzen breiten Grundlage, auf welcher deutsche Bildung ruht. Deutsche Bildung ist nie absperrend, nie ausschließend gewesen. Alle Gattungen dramatischer Kunst weiß sie zu schätzen und zu verwerten, nur das Gemeine und Rohe findet keine Stätte. »Die classischen Stücke deutscher Litteratur und diejenigen, welche classisches Bürgerrecht in deutscher Litteratur erworben haben, müssen in möglichster Vollständigkeit die Pfeiler des Repertoires bilden, die vaterländische Production hat das erste Anrecht auf jegliche Förderung. Ihres heimatlichen Charakters und ihres classischen Wertes halber sollen die Hauptstücke eines Grillparzer niemals auf dem Burgtheater fehlen, es wird eine Zeit kommen, in welcher man unbegreiflich finden wird, dass »Sappho«, »Medea«, »Meeres und der Liebe Wellen«, »Treue Diener«, »Ottokar« Fremdlinge werden konnten auf dem Burgtheater. Wenn sie nicht besetzt werden können, so fordern diese Stücke allein schon gebieterisch, dass man nach ihnen die Lücken des Personals abschätze.« Das Repertoire muss erweitert werden, gerade das Burgtheater besitzt eine conservirende Macht. Es hat eine Reihe schauspielerischer Kräfte ersten Ranges. Neben sie ganz gleiche zu stellen, ist Bedingung für ein erneutes Gedeihen.

Und ähnlich heißt es in Laubes »Burgtheater«:

»Das Ziel war: ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen konnte. Darin sollten enthalten sein: alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, ferner von Shakespeare alle Stücke, welche die Compositionskraft wirklicher Stücke besäßen und unter uns noch wirklichen Antheil finden könnten; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigenthümlichkeiten für uns sind; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Conversationsstücke, welche in der Form gut sind und unseren Sitten nicht widersprechen . . . Mein Ideal war, nach wenigen Jahren jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und Du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Litteratur seit einem Jahrhunderte Classisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; Du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann.«

So gut dieses Programm gerade den besten Traditionen des Josephinischen Instituts entsprach, fand es doch unzufriedene Ausleger,[1] die revolutionäre Töne ganz anderer Art erwartet hatten. Und bald folgte eine noch kleinlautere Enunziation, die den Mangel an neuen Stücken beklagte, das Publikum zur Genügsamkeit mahnte und auf die Notwendigkeit, zu älteren und auf den Vorstadtbühnen gespielten Werken Zuflucht nehmen zu müssen, Gewicht legte.[2] Die ganze Schwierigkeit der Situation geht aber erst aus den Briefen Laubes an die oberste Theaterleitung hervor.

Er muß, um nur spielen zu können, wo er monatelang noch der tragischen jugendlichen Darsteller entbehrt, Lustspiele geben, wenn er nicht »völliges Fiasko größerer Sachen durch ungenügende Besetzung herausfordern« soll. So verunglückte gleich das Eröffnungsstück seiner Direktion »Er sucht seine Braut«, ein Lustspiel von Prechtler, kurz darauf fallen ein neues Werk von Baumann und ein Schauspiel der Birch-Pfeiffer durch, er muß die Almhütte des »Versprechen hinterm Herd« fünfzehnmal in dem einen Jahre wieder im Burgtheater aufbauen und den Jodler der Wildauer erklingen lassen. Er versucht den »Zerbrochenen Krug«,[3] ohne durchzudringen und holt sich den auf anderen Bühnen abgespielten »Verwunschenen Prinzen«[4] (9. März), hauptsächlich um eine seiner ersten Akquisitionen gut einzuführen. Es war Karl Meixner, ein Ostpreuße, auf den er in Leipzig durch seine glänzende Leistung in »Rokoko« aufmerksam geworden war. In den jugendlich-humoristischen Rollen fand er zunächst nur geringe

---

[1] Saphir im Humorist Nr. 26 sieht aus diesem »apokalyptischen Dramaturgenberichte«, daß wir nichts zu erwarten haben. Allgemeine Zeitung Nr. 33: »Laubes Stellung scheint keineswegs eine dornenlose zu sein und das junge Deutschland wird bei seinen ästhetischen Leistungen manche politische Concession machen müssen, an die es wohl früher niemals gedacht hat . . . Der erwähnte Artikel ist bei dem zunehmenden Angriff aber keine mutvolle Fanfare«. Vgl. Rezensionen 1, S. 232 ff., Monatsschrift 1858, S. 291 ff.

[2] Siehe Wiener Zeitung Nr. 50, Humorist Nr. 54, Ostdeutsche Post Nr. 56.

[3] Laube berichtet an die Oberbehörde über dieses Stück, »dessen schwere Einbürgerung wir wohl vorher wussten, das aber ein classisches Stückchen ist und ohne irgendwelche Kosten, blos durch Fleiß rund herzustellen war, um es vorsichtig peu à peu dem Repertoire einzuordnen«. Rezensionen 1, S. 16, Ostdeutsche Post Nr. 57, Wiener Zeitung 1852, Nr. 270, Humorist 1850, Nr. 56, Hebbels Kritik in Werners Ausgabe 11, S. 350. Hier das Wort: »Es gehört zu denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publicum durchfallen kann.« Humorist Nr. 67 meint, daß zwischen diesen Zeilen zu lesen sei: »auch dem Rubin gegenüber ist das Publicum durchgefallen«.

[4] Humorist Nr. 61, Ostdeutsche Post Nr. 61, Wiener Zeitung Nr. 60, Hebbel Werke 11, S. 349.

Anerkennung, Übertreibung und Hanswursterei wird ihm öfter vorgeworfen, erst der Übergang ins Charakterfach brachte sein scharf satirisches, vom schärfsten Verstand geleitetes Talent, das an Eigenart am Burgtheater nie seinesgleichen gefunden, zur vollen Entfaltung.[1]

Einem älteren Schauspieler, der schon früher der Hofbühne angehört hatte, war die Aufnahme des »Königsleutnants« (25. Februar) geweiht, mit dessen Hauptrolle Jakob Lußberger schon im Theater an der Wien das Stück zu glänzendem Erfolge geführt hatte.[2] Dazu traten nun kleine Bluetten, wie die schreckliche »Hochzeitsreise«; sogar der viel mattere zweite Teil des »Versprechens hinterm Herd«: »Der Freiherr als Wildschütz« wird nicht verschmäht, oder französische Kleinigkeiten wie »Der Spielwarenhändler«, »Die schöne Müllerin« u. a. Aber aus diesen Novitäten des ersten Jahres erheben sich bereits die zwei Anklagen, die Laubes ganze Direktionstätigkeit begleiten: Begünstigung der Posse und des französischen Stückes. Sie haben vom literarischen Standpunkte gar oft ihre Berechtigung, wenn Laube über das Bedürfnis des Augenblicks die Pflege höherer Kunst versäumt hatte. In der Not des ersten Jahres läßt sich noch vieles entschuldigen, was in den gefestigten Verhältnissen späterer Zeit nicht mehr ungerügt hingehen darf. Und Laube steht auch in diesen Fragen wieder auf dem unbedingten Standpunkt des Theatererfolgs: »Ich nehme ein Stück, das ich für wirksam halte, und sollte ich es vom Galgen schneiden«, sagt er zu Alfred Meißner. Und da sollte er an sicheren Zugstücken, wie Töpfers »Rosenmüller und Finke«, das eines der beliebtesten Werke für viele Jahre wurde, achselzuckend vorübergehen? Und die aufblühende französische Sittenkomödie, die gerade seinem Publikum den stärksten Reiz bot, hätte nur falsche Prüderie und groteske Deutschtümelei von den Brettern des Burgtheaters ferngehalten. Er nahm das französische Stück durchaus nicht, weil es französisch, sondern weil es theatralisch wirksam war. Damit ist alles gesagt: wie er sich bemühte, auch in deutscher Sprache



Jakob Lußberger.

---

[1] »Ganz unbedeutend« nennt ihn der Humorist 1850, Nr. 38, 64; 1854, Nr. 2. Ostdeutsche Post Nr. 114. Wiener Lloyd 1853, Nr. 9. Rezensionen 1, S. 61: »ein routinierter, verständiger Schauspieler, aber ohne eigentliche komische Kraft«. Ein Faksimile seines Engagementsbriefes Deutsche Dichtung 1, S. 235. L. Speidel: 50 Jahre Hoftheater, 2, S. 193 ff. (mit einem Briefe Meixners über sein Debüt).

[2] K. Sontag in Bühne und Welt 1, S. 1074 ff., Humorist Nr. 47, Ostdeutsche Post Nr. 47, Rezensionen 1, S. 74, Hebbel 11, S. 345, Laube Brief in Neue Freie Presse Nr. 3166.

ebenbürtige Leistungen hervorzurufen, beweist am besten die Preisausschreibung für Originallustspiele, von der er sich die größten Wirkungen versprach.[1]

Nur zögernd wagt er sich an das Trauerspiel, das er mit den vorhandenen Kräften nicht bestreiten kann. Wie recht er hat, beweisen Reprisen wie die des »Wallenstein«, für die er jede Verantwortung ablehnt, und die auch tatsächlich eine scharfe Kritik des jungen Kaisers hervorruft,[2] der »Jungfrau von Orleans«, mit Rettich als dem jungen König, der »Maria Stuart«, in der freilich Frau Hebbel eine begeistert begrüßte »Trutzleistung« gegen die Darstellung der in Wien gastierenden Rachel bot,[3] u. a. Aber alle diese Vorstellungen, wie auch der »Egmont«, »Fiesco«, »Struensee«, werden erst durch das Gastspiel und Engagement Josef Wagners und seiner Gemahlin Berta, geb. Unzelmann, möglich. Mit ihm gewinnt das Burgtheater einen echten Tragiker, voll Poesie in Gestalt und Rede, hinreißend in seiner glühenden Leidenschaft, seelenvoll in seiner schwärmerischen Romantik; er wurde so eigentlich das volle Bild dessen, was Laube aus einem herrlichen Material zu machen wußte, während seine Frau, bei aller tiefen Innerlichkeit und weit durchgeistigter als ihr Gatte, nie den Sieg über ihre schwachen Stimmittel errang und viel zu wenig gewürdigt ihr kurzes Erdendasein hindurch — sie hat sich schon 1854 von der Bühne gänzlich zurückgezogen und starb 1858 — am Burgtheater nicht heimisch wurde. Mit ihnen brachte Laube seine »erste tragische Novität«, den »Faust« in 6 Akten eingerichtet,[4] ohne daß sie, bei aller Anerkennung, die dem Direktor zu teil wird, einen durchgreifenden Erfolg erringen, wie auch andere Rollen des Wagnerschen Gastspiels, der Hamlet, Uriel, Mortimer, Romeo, ihn der Kritik als höchst unfertig oder verbildet erscheinen lassen.[5]

Da auch mit dem Engagement der Frau Wagner keine das Publikum ansprechende tragische Liebhaberin gefunden war, wandte sich Laube nach Dresden, um Frau Bayer-Bürck zu erhalten. Nach langen, beinahe schon zum Abschluß gediehenen Verhandlungen hält sie doch ihre Hofbühne fest, aber sie erscheint nun eine Reihe von Jahren hindurch immer wieder als Gast, um den Wienern das große Drama, dessen sie in ihrer Abwesenheit oft entbehren mußten, vorzuführen. Sie ist Vertreterin der Klassizität: ein Wesen voll edler Sinnigkeit, zurückhaltender Keuschheit und tiefer Empfindung, dem alles Gewaltsame und Grelle ferne lag. In ihr begrüßte Laube das, was ihm Ideal der Schauspielkunst war: sinnvolle getragene Rede, ohne Pathos und Unwahrheit, und Wien verstand diese durchgeistigte Natürlichkeit sofort. So haben ihre Julia Capulet, Maria Stuart, Louise in »Kabale und Liebe« bei ihrem ersten Gastspiele einhelliges Entzücken hervorgerufen, während ihre Jungfrau von Orleans und Eboli schon an die Grenzen ihrer reichen, echten Begabung zu rühren beginnen.[6] Ein Versuch mit Lina Fuhr, der ein großer Ruf voranging, fand nicht die Zustimmung des Publikums.

---

[1] Er schreibt im Februar: »Der vorhandene Wust von Stücken — ich habe wohl schon an 30 gelesen — ist trostlos, die Preisaufgabe wird immer dringender. Von Grillparzer und Halm habe ich gestern die Zusage erhalten.« Am 27. März 1850 wurde die Ausschreibung verlautbart. Preisrichter waren: Grillparzer, Korn, Kuranda, Münch, Wolff. Wiener Zeitung Nr. 81, Allgemeine Zeitung Nr. 107, siehe auch Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 10, S. 147 ff.

[2] 20. März: »Seine Majestät haben gegen das unterzeichnete Oberstcämmereramt die Unzufriedenheit mit der Darstellung der Schillerschen Trilogie — vornehmlich am zweiten Abend — auszusprechen geruht und auf mehrere Gedächtnisfehler, welche sich Schauspieler ersten Ranges, vorzugsweise aber Devrient, zu Schulden kommen ließen, hingewiesen. Es fehlte dieser Darstellung in ihren wichtigsten männlichen Partien Sicherheit, Feuer und Lebendigkeit und sie entbehrte daher jener Kraft, jenes Schwunges, den man von einem Schillerschen Werke im Burgtheater zu erwarten berechtigt ist.«

[3] Allgemeine Zeitung Nr. 282, Hans Jörgel Heft 41, Hebbel Briefe Nachlese 2, S. 314.

[4] Die Bearbeitung ist nicht erhalten. Humorist Nr. 26 tadelt die ungeschickte Szenenverbindung, die Szenierung in Auerbachs Keller, die Verlegung der Domszene vor die Kirche, was aus Zensurrücksichten geschehen mußte, wie auch der Passus »zur Messe bist du lange nicht gegangen« wegblieb (vgl. 1854, Nr. 269). Wiener Zeitung Nr. 26, sehr lobend Rezensionen 1, S. 68, Hebbel Werke 11, S. 335 ff., Laube in Neue Freie Presse Nr. 5497.

[5] Sehr kühl Humorist Nr. 11, 38 u. ö. Er vermißt »jede geistige Auffassung«. Wiener Zeitung Nr. 26, 104, 111. Ostdeutsche Post Nr. 11, 29 nennt ihn »eines unserer schönsten Talente«. Rezensionen 1, S. 50 ff. (abfällig): »Herr Wagner wird in Wien ertragen, weiter nichts«. Die schönste Charakteristik gibt J. Minor in »50 Jahre Hoftheater« 2, S. 29 ff. Laube bezeichnet ihn in seinem Engagementantrage als den »einzigen Künstler, welchen das Publicum als Ersatz für den leider sehr alternden Löwe annimmt«. — Über Frau Wagner siehe die eben angeführten Besprechungen und Rezensionen 1, S. 37.

[6] Ostdeutsche Post Nr. 105, 120, Wiener Zeitung Nr. 104, 111, 114, Hebbel Briefe Nachlese 1, S. 292. Laube beantragt unter größten Lobesworten ihr Engagement. Da das Finanzministerium auf die zahlreichen vorhandenen Damen hinweist, erwidert er: »Dieser Einwurf hätte allerdings Grund,





MARIE BAYER BURCK





So wie Laube die nötigsten Leute hatte, ging er an den ersten Punkt seines Programms, an Shakespeare heran. Der 27. Mai brachte den »Julius Cäsar« in seiner Einrichtung; daß er die Bearbeitung Hebbels, die Holbein verlangt hatte, nicht zu Grunde legte, war eine der ersten äußeren Veranlassungen für die Entfremdung zwischen Dichter und Bühnenleiter.[1]

Laubes Ideen über die Gestalt, die Shakespeare auf der deutschen Bühne anzunehmen habe, gleichen denen Schreyvogels: er fordert unbedingt Bearbeitung, der er die weitestgehenden Rechte dem Original gegenüber einräumt.[2] Er hat auch, wie sich hier zeigen wird, oft von ihnen unumschränkten Gebrauch gemacht. Hier hat er sich auf Verringerung der Personenzahl und starke Kürzungen beschränkt, gern schiebt er Zwischensätze in lange Reden ein, um sie dramatisch bewegter zu machen, oft ändert er sprachlich, den poetischen Ausdruck des Briten mit einer nüchternen, harten Wendung, die unverkennbar Laube zugehört, vertauschend. Stärkere Zusammenziehungen zeigen nur die Schlachtszenen des letzten Aktes, die viel mit Rufen und Reden »hinter der Szene« arbeiten. Die Aufführung mit der Rettich als Portia, Anschütz als Cäsar, La Roche als Cassius, Wagner als Brutus, Dawison als Antonius brachte nicht nur dem letztgenannten, den Laube gänzlich entmutigt im Burgtheater traf, einen ungeahnten Erfolg,[3] auch der Bearbeiter hatte sich als Regisseur und Dramaturg auf das glänzendste legitimiert. »Nun erst war ich anerkannter Direktor,« sagt er 1879. Mit staunendem Jubel begleitete das Publikum die Volksszenen, die Laubes Bearbeitung noch lebendiger gestaltet hatte, es bewunderte auch die historische Richtigkeit in Kostümen und Dekorationen — zum ersten Mal war ihm Shakespeare im Geiste einer neuen Zeit geboten worden.


Berta Unzelmann.

Man ist gewöhnt, über Kostüm und Szenerie unter Laubes Leitung zu spotten. Es muß aber nachdrücklich betont werden, daß seine Dekorationen und Arrangements großer Szenen im Gegensatze zu dem, was aus früherer Zeit stammte, als befreiender Realismus empfunden wurden und sogar von den konservativen Elementen

wenn dem Institut mit der Zahl erster Schauspielerinnen gedient wäre, die erwähnten 11 Künstlerinnen sind wohl dem Besoldungsetat nach erste Mitglieder, den Leistungen nach sind sie solche gewesen, und das ist eben der Krebsschaden der Anstalt, dass ihr auch die verblichenen Kräfte noch angerechnet werden.« Die Allgemeine Zeitung Nr. 129 schreibt nach ihrem Gastspiel: »Man eifert jetzt gegen das starke und indiscrete Colorit theatralischer Darstellungen, wo man früher in Entzücken gerieth, man will nichts mehr von den pathetischen Affecten und Effecten, nichts von tragischer Declamation wissen, man findet sogar das Lautsprechen eines mitspielenden Künstlers unerträglich.«

[1] Siehe Tagebücher 3, Nr. 4174, Briefwechsel 2, S. 314, Briefe Nachlese 1, S. 285, 292, 297. Laube ließ ihm schließlich ein Honorar von 100 Gulden anweisen.

[2] Siehe besonders seinen Aufsatz »Neuer Shakespeare« in Zeitung für elegante Welt 1843, Nr. 27 und »Shakespeare und kein Ende«, Neue Freie Presse Nr. 1386. Vgl. Barnay, Erinnerungen 1, S. 154.

[3] Allgemeine Zeitung Nr. 152, 154, 222, Ostdeutsche Post Nr. 127, Wiener Zeitung Nr. 125, 131, Rezensionen 1, S. 70. Über die Zurücksetzung der Frau Hebbel klagt Hebbel Tagebücher 3, Nr. 4174, vgl. Laube in Neue Freie Presse Nr. 5497. Bewundernd schreibt Prechtler an Laube: »Ich habe seit meiner 19jährigen Anwesenheit in Wien kein so lebendiges, fertiges Ensemble gesehen. Ich glaube, dass alle Unbilden, die Ihnen Bosheit und Unverstand anzuthun sich bemühen, sich über Ihren gestrigen Triumph leicht vergessen lassen.« Laube an Kolb (Neue Freie Presse Nr. 7880): »Die Aufführung des Julius Caesar hatte einen Erfolg, der meine kühnsten Erwartungen überstieg. Der Forum-Akt (6 Haupt- und Nebenproben waren vorangegangen) elektrisiert wie ein Gewitter.«



Einlaß ins Burgtheater.

Tadel erfuhren.[1] Daß er später die Fortschritte, welche die neuere Bühnentechnik nach jeder Richtung forderte, nicht mitmachte und den zunehmenden künstlerischen Geschmack seiner Zuseher unberücksichtigt ließ, kann den Leistungen seiner Frühzeit nichts von ihrer Bedeutung nehmen. Daß er auf dem Burgtheater die geschlossene Zimmerdekoration einführte, war eine große Errungenschaft. Die vielbelachte Dürftigkeit der Saloneinrichtungen, der Mangel an Sitzgelegenheiten, das Herbeitragen und Wegschaffen der Stühle bei Unterredungen, das war auf andern Hofbühnen nicht besser und kam einerseits aus der notwendigen Sparsamkeit, anderseits aus dem Prinzipe Laubes, das jede Äußerlichkeit der Szene als hinderlich für die dem Werke und dem Schauspieler gebührende Aufmerksamkeit abwies.

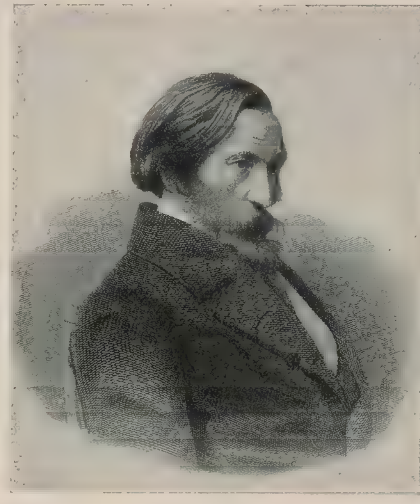
Derselbe Erfolg wie dem »Julius Cäsar« wurde auch den »Räubern« zu teil, als sie unter beispiellosem Andrange des Publikums, den das beigegebene Scherzbild gut veranschaulicht, am 18. Oktober in Szene gingen, nur schwer der obersten Theaterleitung abgetrotzt. Die vielen ältlichen Revolutionäre, die da

[1] Vgl. F. Uhl im Fremdenblatt 1891, Nr. 279. Der Humorist klagt immer über den »Ausstattungsunfug«, z. B. 1854, Nr. 260 u. ö.

mitstürmen mußten, störten die Freude des Publikums nicht, Dawison erhielt mit dem Franz Moor die erste Rolle seiner wirklichen Domäne, Wagner faßt mit seinem herrlichen Karl festen Fuß im Burgtheater.[1]

Den Klassikern gesellt er, treu seinem Versprechen, Grillparzer zu. Mit den vorhandenen Kräften kann er freilich nur Bescheidenes leisten, aber er bringt doch die »Medea« mit Frau Rettich und »Traum ein Leben« heraus.[2]

Auch aus der unmittelbarsten Gegenwart sollte ihm ein großer, unbekannter Dichter entgegentreten, den er mit Stolz auf seine Bühne führt. In der packenden Schilderung, die Laube in seinem Buche gegeben, zittert noch die freudige Überraschung nach, die ihm begegnete, als er im Wuste von Manuskripten auf Otto Ludwigs »Erbförster« stieß. Daß sich Wien an dieses herbe Werk, dem auch Laube nur gar zu gerne wenigstens einen guten Ausgang gegeben hätte, gewöhnte, war zunächst wohl ein Verdienst der Darstellung, aber auch des Direktors, der es trotz der kühlen Aufnahme, die es am 12. April ungeachtet der Glanzleistungen Anschütz', Dawisons, der Koberwein und Meixners gefunden, mit Zähigkeit im Repertoire festhielt.[3]



Otto Ludwig.

Es war der einzige literarische Erfolg, den ihm seine deutschen Zeitgenossen beschert. Auch in Österreich fand er keinen starken Helfer. Sowohl Prechtlers »Johanna von Neapel«,[4] als Mosenthals »Ein deutsches Dichterleben«, die Ehegeschichte G. A. Bürgers behandelnd,[5] versagten, während die »Deborah«, die sicheren Erfolg versprochen hatte, noch für lange Jahre ein Rührmichnichtan blieb;[6] selbst Bauernfelds mit Spannung erwarteter »Franz von Sickingen« kam am 7. Februar zu spät, um noch durch seine deutsche Tendenz Wirkung zu üben.[7] So hilft denn wieder Frankreich, Scribes »Königin von Navarra« hat in einer von Dawison besorgten Übersetzung nachhaltigen Erfolg,[8] wenn auch die anfängliche Aufnahme und die Beurteilung der Darstellung keine allzu freundliche ist, die »Fesseln« wie auch die »Gönnerschaften« setzen sich durch die sorgfältige Revision, die Laube der schlechten Bearbeitung Deinhardsteins unterwirft, und die prächtige Darstellung neuerdings im Repertoire fest.

So sehr aber der Direktor nach Stücken auslugte, seine scharfen Antipathien verleugnete er von vorneherein nicht. Unter ihnen hat ein Hebbel schwer zu leiden, und seine Tagebücher und Briefe füllen

---

[1] Allgemeine Zeitung Nr. 296, Wiener Zeitung Nr. 249, Rezensionen 1, S. 72.

[2] Siehe Ostdeutsche Post Nr. 276, Wiener Zeitung Nr. 285, 295, Rezensionen 1, S. 84 und 95.

[3] Ganz abfällig Humorist Nr. 90; Allgemeine Zeitung Nr. 144, Ostdeutsche Post Nr. 89, Rezensionen 1, S. 70, Helene Bettelheim: Ludwig Gabillon S. 154 f. O. Ludwig Werke herausgegeben von A. Stern und Er. Schmidt 6, S. 318. Der Dichter erhielt auf seinen Wunsch keine Tantième, sondern 300 Gulden Honorar. Brief O. Ludwigs an Laube, Presse 1866, Nr. 5, Abendblatt. Am 12. Februar hatte ihm die Bayer-Bürck geschrieben: »Ein poetisch tüchtiges und sehr dramatisches Werk, das ich Ihnen sehr empfehle«.

[4] Allgemeine Zeitung Nr. 249, Ostdeutsche Post Nr. 214, Wiener Zeitung Nr. 216, Rezensionen 1, S. 72, Hebbel Briefwechsel 2, S. 314.

[5] Allgemeine Zeitung Nr. 260, Ostdeutsche Post Nr. 220, Wiener Zeitung Nr. 216, Rezensionen 1, S. 75, Hebbel Briefwechsel 2, S. 314.

[6] Siehe Lothars Burgtheater, S. 101 f.

[7] Horner a. a. O. S. 84 f., Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 90 f. und 197, Allgemeine Zeitung Nr. 44 ff., Ostdeutsche Post Nr. 34, Wiener Zeitung Nr. 35 (»Mit Worten, mit der Tendenz, mit der Gesinnung reicht man jetzt nicht mehr aus«), Hebbel 11, S. 338, Rezensionen 1, S. 73.

[8] Allgemeine Zeitung Nr. 358, Ostdeutsche Post Nr. 304, Wiener Zeitung Nr. 296, Rezensionen 1, S. 79.

sich mit Klagen über Zurücksetzungen,[1] die er und durch ihn auch seine Gattin erfahren. Heute, wo unser Verständnis für den Vorläufer Ibsens durch seinen größeren Nachfolger so gewachsen ist, sind wir nur allzu geneigt, die Anschuldigungen des Dichters zu wiederholen; vielleicht wäre auch tatsächlich Hebbels Verhältnis zum lebendigen Theater inniger geworden, wenn sich die Wiener Hofbühne ihm erschlossen hätte. Aber, was Laube scharf formulierend sagt, Hebbel fehlte die plastische Gestaltung fürs Theater, das ist selbst heute noch fühlbar und mußte für den Standpunkt des Bühnenleiters ebenso ausschlaggebend sein wie für die Ansicht des erfahrenen Praktikers. Ebenso mögen auch neue Talente, wie Kürnberger,[2] Bachmayr,[3] durch die beständigen Zurückweisungen um eine glückliche Entwicklung gekommen sein. Aber auch bewährte Autoren, wie Bauernfeld, Pannasch, der alte Deinhardstein, persönliche Freunde, wie Dingelstedt und Gutzkow, haben oft bittere Klagen zu führen, und der allgemein erhobene Vorwurf, daß der Direktor Laube dem Dramatiker Laube allzu auffallendes Wohlwollen erweise, indem er seine Werke oft und besonders an Sonntagen ansetze, auch es nicht übel vermerke, wenn Gäste in seinen Stücken aufzutreten wünschen, hat seine Berechtigung.[4]

Aber — Zahlen sprechen auch hier! In dem einen Jahre wurden 129 Stücke, darunter 23 neue und 40 neu einstudierte gegeben, ohne Veränderung war kaum eines der älteren Werke wieder aufgenommen worden. Mag auch die Kritik vieles tadeln, in der Anerkennung des Fleißes, in der Bewunderung des Regisseurs herrscht fast Einstimmigkeit. Mit dem ersten Schritte hat Laube auf der Szene Fuß gefaßt, dort steht er, gebietend und schaffend; daß ein theatralisches Werk nur auf der Bühne und durch die Bühne zum Leben erwachen kann, ist seine heilige Überzeugung, und wie ein Geburtshelfer hat er mit Zangen und Instrumenten gewaltsam eingegriffen, wo ein schwächlicher Organismus zu verlöschen drohte.[5]

»Gleich nach Herrn Laubes Directionsantritt machte sich ein regeres Leben im Burgtheater bemerkbar. Die artistische Thätigkeit erscheint, gegen frühere Jahre gehalten, verdoppelt; neue Stücke werden in rascher Folge vorgeführt, ältere in neuer Besetzung wieder einstudirt; bedeutende Veränderungen in einigen Rollenfächern finden statt; man sieht deutlich einerseits den festen Willen, Alles auf eine andere Art einzutheilen, zu ordnen, zu verbessern; andererseits das Streben, durch angestrengte Thätigkeit, durch sogenannte theatralische Ereignisse die Neugierde zu wecken, das Publicum in steter Spannung zu erhalten, was wir einer neuen Direction keineswegs verargen können . . . Alles erschien in günstigerem Lichte, weil man es mit der eben verflossenen Zeit verglich. Überdies sind wir fest überzeugt, dass die ungerechten oder doch mindestens voreiligen Angriffe, welche einige Blätter in äußerst leidenschaftlichem Tone gegen Herrn Laube richteten, viel dazu beigetragen haben; es ist ja bekannt, wie sehr solche Gegner nützen!«

So schreiben die »Rezensionen« und sie geben offenbar der allgemeinen Ansicht Ausdruck. Auch in der obersten Leitung herrscht Zufriedenheit, obgleich die Kassenresultate keine allzu günstigen sind; zwar sind die Einnahmen auf die ungeahnte Höhe von 121.000 Gulden gestiegen, aber die Ausgaben halten gleichen Schritt und der Direktor, von Lanckoronski wieder unterstützt, spricht eine Dotation von jährlich 150.000 Gulden an, ohne auch nach wiederholten Bitten in den nächsten Jahren mehr als 100.000 Gulden zu erreichen.

Mit Befriedigung darf Laube auf dieses erste Jahr zurückblicken,[6] »die Luft wehte noch so frei in dem damaligen Wien«, ruft er später wehmütig aus, mit frohen Hoffnungen und frischen Kräften

---

[1] Siehe Briefwechsel 2, S. 314. Briefe, Nachlese 1, S 285f., 292, 297, 309, 314, Alfred Meißner: Aus meinen Leben 2, S. 284. Laubes Stellung schildert sein »Burgtheater« und ein Kapitel der »Erinnerungen«, Neue Freie Presse Nr. 6770.

[2] Laube retourniert den »Quinten Messis«: »Das Stück ist von litterarischem Werthe, aber für die Darstellung nicht zu brauchen. Der Verfasser den ich nicht kenne, ist sicher ein feingebildeter Goethianer«.

[3] Vgl. den Aufsatz Minors im Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 10, S. 129ff.

[4] Siehe Humorist 1853, Nr. 107, u. ö. Hebbel Tagebücher 4, Nr. 5234.

[5] Vgl. Paul Lindau in Nord und Süd 98, S. 60 ff., H. Schöne, Aus den Lehr- und Flegeljahren eines deutschen Schauspielers, S. 81 ff.

[6] Er schreibt an Wehl: »Dieses Jahr ist in der Production ein völliges Mißjahr und ich habe deshalb, weil ich erst in Jahr und Tag ein Personal-Ensemble zusammen haben kann, einen furchtbar schweren Stand, welchen die Winkelpresse bereits so unredlich als möglich geißelt. Die große Presse hält mich, das gute Publicum vertraut mir treu und dankbar, das große Publicum strömt zu, ich kann trotz der furchtbaren Last und Arbeit — denn ich setze Alles selbst in Scene — zufrieden sein«. (Wehl, Zeiten und Menschen 2, S. 264). An Kolb (Neue Freie Presse Nr. 7880): »Meine Situation ist hier sehr curios. Ich habe mich eher verschlechtert als verbessert, habe meine Freiheit verloren und über alle Beschreibung zu tun. Um etwas Ordentliches zu leisten, setze ich alle Stücke selbst in Scene, die wichtigsten Fächer sind unbesetzt, die Mehrzahl sind alte Leute — ich brauche zwei Jahre Zeit

schreitet er ins zweite. Bei seinem Amtsantritte hatte er einen fünfjährigen Vertrag gefordert: »Nach zwei bis drei Jahren bin ich im Wesentlichen nur verhaßt, schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahre!«

So wollen auch wir dieses Lustrum, das er selbst abgesteckt, betrachten und die vier Jahre, welche den Ausbau dessen vollenden, wozu er die Grundlinien mit sicherer Hand im ersten Jahre gezogen, zusammenfassen.

Die Sorge um Regenerierung des Personals steht in erster Linie,[1] ungeahnte Verluste treten ein: gegen den Meister Tod, der ihm den prächtigen Wilhelmi 1852 entriß, durfte Laube sich nicht auflehnen,[2] der Abgang Dawisons mit Beginn des Jahres 1854 hätte sich durch freundliches Entgegenkommen des Direktors, dem die Rezensionen nicht mit Unrecht unnötige Schroffheit öfters zum Vorwurfe machen, vielleicht vermeiden lassen. Dawisons scharf charakterisierende, jedem Pathos abgeneigte Kunst, die, vom hellsten Verstande durchleuchtet, sich stark aus Details zusammensetzte und gerne überpointierte, hatte über Mängel der Sprache und der Bewegung gesiegt, mit einem Richard III., dem Mephisto,[3] und dem Hamlet, den er neben Wagner spielen durfte, sowie in einer Reihe moderner Stücke, in denen er seine episodistische Begabung, die ihm der erbitterte Laube einseitig zuerkannt, betätigt, hatte ihm sein Direktor eine erste Stellung im Burgtheater geschaffen, aber immer unzufrieden, ein echter »Autodidakt« in seinem rücksichtslosen Aufwärtsstreben, wie Laube sagt, verlangte er seine Entlassung und, als sie ihm nicht sofort wurde, machte er dem Direktor einen Skandal auf der Szene, mit dem er allerdings seinen Wunsch allsogleich erreichte.[4] Er hat das Burgtheater verloren, aber das Burgtheater auch ihn, und beide hatten es zu beklagen.



Bernhard Baumeister.

Nach allen Seiten sucht Laube nach jungen Talenten; er selbst unternimmt manche Irrfahrt, Agenten und Freunde überschütten ihn mit Empfehlungen, die er alle sorgsam prüft, Gastspiel reiht sich an Gastspiel, oft zum Überdrusse der Kritik. Manche später berühmt gewordene Persönlichkeit zieht unbeachtet vorüber: so die Tragödin Fanny Janauschek (1851), der Dresdener Heldenspieler Emil Bürde (1853), der verständige Dessoir (1854),[5] einer der besten deutschen Konversationsliebhaber Theodor Liedtcke erringt 1852 einen großen Erfolg, wird aber in Berlin durch königliche Intervention

---

und die kleine Wespenpresse, Lausbub Saphir natürlich an der Spitze, sticht schon alle Tage ins Publikum hinein. Sonst geht es gut: der Faust, Minna v. Barnhelm etc. haben elektrisch gewirkt und strömenden Zug des Interesses gewonnen. Selbst Kleists »Zerbrochener Krug«, der ihnen nicht recht verständlich war, hat sie nicht irre gemacht. Sie vertrauen mir und wenn ich nicht körperlich erliege, denke ichs durchzusetzen, das beste deutsche Theater hier aufzubauen.«

[1] Er erklärt 1852, er bedürfe einen ersten und zweiten jugendlichen Liebhaber, einen Heldenvater und einen komischen Vater, eine jugendlich tragische Liebhaberin und eine Salondame: »Es wäre übrigens anmaßend zu behaupten, man werde den Ersatz für Fichtner, Anschütz, Wilhelmi und die Peche gleich in diesem oder im nächsten Jahre finden, allein gesucht müssen sie werden und um dies mit Nachdruck zu können, muss man die nöthigen Mittel haben; fehlen diese, regeneriert man die Gesellschaft nicht successive, so kommen wir in den alten Übelstand, mit Invaliden forthumpeln zu müssen.«

[2] Vgl. Laubes Aufsatz: »Drei Lustspiel-Väter« im Deutschen Theater-Archiv, 1859 Nr. 9.

[3] Vgl. Presse 1853 Nr. 60, 135, Ostdeutsche Post Nr. 59, Allgemeine Zeitung Nr. 75.

[4] E. v. Bamberg: Gegenwart 53, S. 68 ff., Humorist 1854, Nr. 1, 2.

[5] Engagementsverhandlungen in Deutsche Revue 15, 2, S. 314 ff., Speidel im Wiener Lloyd 1854, Nr. 188, 194.

zurückgehalten. Dasselbe Jahr jedoch bringt vollwertigen Ersatz: Im Mai gastierte Bernhard Baumeister im »Landwirt« der Amalie von Sachsen, im »Damenkrieg«, in »Magnetische Kuren« Hackländers und »Mutter und Sohn« der Birch-Pfeiffer als jugendlicher humoristischer Liebhaber. Den herrlichen Weg, den dieses der Mutter Natur alles dankende und mit Zinseszinsen wiedergebende, bis hinauf zu einem Erbförster und Richter von Zalamea emporsteigende Genie zurückgelegt, haben wir noch mit freudiger Bewunderung verfolgen dürfen. Daß man ihn zunächst zwar freundlich, aber nicht mit übertreibenden Hoffnungen aufnahm, bot ihm die günstigste Basis für seine ruhige harmonische Entwicklung, die das Vorbild des Meisters Fichtner besonders beeinflußte.[1]



Zerline Gabillon, geb. Würzburg.
Mit Genehmigung des Verlegers L. T. Neumann, Wien.

Das Jahr 1853 bringt neben dem in Episodenrollen, wie als Nathan und Philipp im »Don Carlos« tüchtigen und höchst verwendbaren Emil Franz zwei Künstler ersten Ranges. Im Mai gastierte Zerline Würzburg, eine Schülerin Maurices aus Hamburg, im vollen Zauber ihrer achtzehnjährigen Schönheit, mit einem silberhellen Organ, das sich für Jungfrau von Orleans und Maria Stuart nicht ausreichend erwies, aber wahrhaft bestrickend, keusch und poetisch im »Sohn der Wildnis« erklang, um schon bei ihrem Debut als Donna Diana Töne anzuschlagen, die auf ihre spätere Meisterschaft im Konversationsfache, ihre Kunst, echte Dame zu sein und es auch im gewagten Scherz und leidenschaftlicher Bewegung zu bleiben, hinwiesen. Langsam vollzog sich die Besetzung dieses Faches, das eine unabsehbare Reihe von Frauengestalten des französischen Repertoires umfaßt und kühn bis ins Shakespearesche Lustspiel hinüber greift, durch viele Jahre hindurch ist sie, sowohl genötigt als freiwillig sich aufstachelnd, auch sentimentale und tragische Heldin, zur Freude des Publikums, das manche

[1] Siehe Paul Schlenther, Bernhard Baumeister, 1902. Zu den S. 21 f. herangezogenen Kritiken vgl. Presse 1853, Nr. 87, (sehr rühmend); auf eine Bemerkung daselbst bezieht sich Humorist Nr. 87: »In einem hiesigen Journale macht ein Witzbold den Spass: Herr Baumeister könne mit der Zeit den Herrn Korn vergessen machen! Was kann man mit der Zeit nicht Alles vergessen, sogar wenn man durch Herrn Baumeister erst recht an den Verlust Korns erinnert wird!« Nr. 107 nennt Saphir ihn »einen Darsteller von höchst mittelmäßiger Begabung«. Allgemeine Zeitung Nr. 149 klagt über die »scharf ausgeprägte norddeutsche Manier«. Wiener Lloyd Nr. 129 will ihn auf komische Rollen beschränken. Vgl. F. Gregori, Bernhard Baumeister, 1903 und Weilen, Bühne und Welt 1, S. 495 ff.

forcierte und unnatürlich gesteigerte Anstrengungen in seinem Enthusiasmus nicht beachtete. Es gab schon vor den Engagementsverhandlungen heftige Scharmützel mit Laube, der sie durch unbesonnene Experimente und durch die Zuteilung von Rollen wie Lady Tartuffe, für die sie 1853 noch nicht reif war, schädigte, bevor sie sich beschränken lernte, und wenn er sie allzu kategorisch auf das moderne Fach als »scharfe Dame« verweist, liegt schon in dem Ausdruck eine kleine Revanche für die vielen bitteren Stunden, die sie ihm bereitet.[1]

In »Kabale und Liebe« stand am 14. Oktober 1853 neben ihr der Mann, der vom Kollegen sich zu ihrem Gefährten fürs Leben emporschwang: Ludwig Gabillon, ein junger kernfrischer Mecklenburger, den sich Laube selbst aus Hannover geholt hatte. Seine Debuts, als Don Cäsar in »Donna Diana«, Ferdinand, Laubes Schiller, Don Carlos, Franz im »Götz« versprechen nicht allzu viel, und das Urteil Laubes: »Ich weiss, dass Sie etwas können, ich weiss nur noch nicht was« charakterisiert die Unsicherheit, welche gerade dieser Vollnatur, dem »Menschen im Freskostil«, wie Schlenther sagt, gegenüber herrscht. Erst Charakterrollen, in denen Kraft mit bramarbasierender Gebärde und prahlendem, kühnem Worte lag, schufen ihm sein ganz eigenartiges Fach, das durch Lustspiel und Tragödie hindurch ging.[2]



Ludwig Gabillon.

Nachdem Fräulein Schönhoff, von der Laube als Naive und Sentimentale viel erwartete, nur kurze Zeit dem Burgtheater angehörte, wurde der Erfolg zweier junger Künstlerinnen im Jahre 1854 um so freudiger begrüßt. Die eine war Marie Seebach, die Laubes Rat aus unsicher tastenden Anfängen zum tragischen Fache geführt hatte, zu dem sie ihre interessante Erscheinung, ihr volles Organ, vor allem aber der unnachahmliche Empfindungsgehalt, den sie in jede Rolle trug, prädestinierten. Als sie im April gastierte, brachte ihr Gretchen im »Faust« eine wahre Offenbarung, aber wie sie ins Ensemble trat, war sie bereits angefressen vom Wurme des Virtuosentums, sie entbehrte der künstlerischen Ruhe in ihren Leistungen und der Neigung zur Disziplin und damit war sie für Laube wie für das Burgtheater eigentlich von vorneherein verloren.[3]

---

[1] Über ihre Debuts: Humorist 1853, Nr. 113, Presse Nr. 109 ff., 220. Uhl schreibt in der Ostdeutschen Post Nr. 115: »Fräulein Würzburg hat Talent, jedoch kein großes, das kleine Talent, das sie besitzt, wird erdrückt durch Manieren, welche die Folge einer schlechten Schule sind. Zur großen Künstlerin fehlt ihr das Genie, der innere sowohl, wie der äußere Adel«. Nach der »Lady Tartuffe« schreibt er (Nr. 245), ihre Erfolge als Julia anerkennend: »Wer so völlig unfähig ist, zu heucheln und zu lügen, und sich so wenig verstellen kann, dass ihm die »Lady Tartuffe« so gänzlich mißlingt, der hat vollen Anspruch auf die Achtung der Welt.« Wiener Lloyd Nr. 107 ff., 237 (Betty Paoli), Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 116. Rezensionen 3, S. 150 ff.; 6, S. 21; 54. Eine reizende Charakteristik entwirft L. Hevesi in seiner Biographie 1894.

[2] Humorist 1853, Nr. 190, 193, Presse Nr. 192 ff., Ostdeutsche Post Nr. 199, Allgemeine Zeitung Nr. 339, Wiener Lloyd Nr. 195 ff., Rezensionen 6, 23. Helene — Bettelheim-Gabillon: Ludwig Gabillon 68, 75 ff. J. Minor im Deutschen Nekrolog 1, 431 ff. Am 13. März 1853 macht die Bayer-Bürck Laube auf ihn als »jugendlichen Liebhaber« aufmerksam.

[3] Die Zeitungen schreiben meist enthusiastisch: Humorist 1854, Nr. 93, 268 f., Ostdeutsche Post Nr. 79, 238, Wiener-Zeitung Nr. 248, Wiener Lloyd Nr. 72 ff., 229, 235 (Speidel hebt hier besonders zwei Eigenschaften hervor, »eine ungewöhnlich starke, lebhafte Empfindung und eine seltene Schärfe des Verstandes«). Wanderer Nr. 172, 486, 492 ff., Hebbel 10, S. 338 ff. Laube nennt sie brieflich: »Das größte Talent des letzten Jahrzehnts« (Neue Freie Presse Nr. 13166). O. F. Gensichen: Aus Marie Seebachs Leben, S. 112 ff., Monatsschrift 1855, S. 181 ff. Karl Rettich (1854): »Sie liefert stets künstliches Mosaik. Ich kann durchaus nicht in die Bewunderung einstimmen. Ihr eigentliches Feld ist das bürgerlich sentimentale Drama. Das Tragische steht ihr nun einmal gar nicht. Ich finde sie hyperstudirt.«

Dagegen bewährte sich die andere, gleich ihr wieder aus Hamburg — dem Teiche, aus dem der Storch des Hofburgtheaters seine Kindlein hob — kommende Novize Marie Boßler als echtes bildungsfähiges Talent, an dem gerade der »Theaterpädagoge« Laube seine Freude hatte. Sie fiel in ihren ersten Versuchen in keiner Weise auf, aber sie fügte sich als anmutige Konversationsliebhaberin in feinster Harmonie dem Kreise des Burgtheaters ein, der sich nunmehr mit jungen Kräften neu bilden sollte.[1]

Die Genannten bilden mit den wenigen älteren Mitgliedern, die sich freiwillig anschlossen, die Garde Laubes,[2] ihnen hat er die sorgsamste Pflege des Wortes zur Pflicht gemacht, wie es die klassische und zeitgenössische Dichtung, der sie zu dienen hatten, auch forderte. Schauspielkunst ist ihm und den Seinen vornehmlich Kunst der Rede, und ein »Vortragsmeister« erscheint ihm damals schon wünschenswert,[3] aber gegenüber dem Weimarschen Stile, der noch in dem Pathos der Alten lebte, bedeutete auch die neue Deklamation den Sieg des Naturalismus, und Laube hat geradezu als Realist gewirkt, wenn er es wagte, aller Tradition zum Trotz die Agierenden dem Publikum gelegentlich auch den Rücken kehren zu lassen. Aber doch ist Laubes Redekunst wieder ganz für das Publikum berechnet; in jedem Worte verstanden zu werden, ist des Schauspielers höchste Pflicht. Fast unmerkliche Akzente, die in einzelne Sätze gelegt werden, sind berechnet, den Zuschauer zu orientieren und ihm die Freude zu gewähren, sich im Theater besonders klug und verständig zu fühlen. Was Laube beabsichtigt hat, das kommt in temperamentvollen Worten des jungen Speidel zum öffentlichen Ausdruck.

Er tadelt (Wiener Lloyd 1854, Nr. 188) das Publikum seiner einseitigen Vorliebe für die »Alten« wegen. »Sind denn die Schauspieler der alten Schule nicht auch einmal jung gewesen? Die Virtuosität, im Zuschauer eine weinerliche Rührung hervorzurufen, kommt freilich — und wir danken darob dem Himmel — einem jüngeren Künstlergeschlechte immer mehr abhanden; aber auch der theilweise einreißende Verfall der Declamationskunst kann verschmerzt werden, wenn man bemerkt, wie die »Nachgeborenen« sich mit aller Macht darauf werfen, die natürliche charakteristische Wahrheit wieder zu Ehren zu bringen«. In Nr. 252 heißt es: »Das ältere Publicum hat ein Recht, die alte Schule zärtlich im Herzen zu tragen, denn es ist mit ihr aufgewachsen, es hat sie in ihrer Kraft und Blüte gekannt. Aber was wollen die Jungen mit ihren anachronistischen Schwärmereien?«

»Der Shakespeare-Cultus ist eine leitende Idee des Burgtheaters«, konstatiert 1854 die Ostdeutsche Post. Eine Reihe bereits aufgeführter Dramen erscheint neu und verbessert ins Repertoire aufgenommen, 1851 erhält der »Lear« seinen tragischen Schluß, »Hamlet« und »Macbeth« werden nach der Schlegelschen Übersetzung neu revidiert, der »Kaufmann von Venedig« erscheint in geschickter Zusammenziehung der zerstreuten Szenen und mit der wohlberechtigten Anfügung des letzten Aktes an den vierten,[4] auch der »Othello« wird durch die Würzburg und später die Seebach dem Publikum vertrauter. In Laubes Bearbeitung kommt am 16. Jänner 1851 »König Heinrich IV.«, die beiden Teile in fünf Akten vereinigt, wobei er noch mehr als Schreyvogel die Falstaff-Szenen schonte und die Staatsaktion auf ein, nicht immer ganz verständliches Minimum zusammendrängte. Trotz Publikum und Kritik, die sowohl der Bearbeitung und Darstellung — auch der des Falstaff durch Anschütz, der Laube dringend das Wort redet — als auch dem Werke selbst Widerstand leisteten, setzte sich das Drama für längere Zeit im Repertoire fest.[5]

---

[1] Humorist 1854, Nr. 230, Presse Nr. 206, Lloyd Nr. 201, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 119.

[2] Laube charakterisiert 1852 das Personale: »Anschütz lässt sehr nach, Löwe erweist sich fast untauglich für das ältere Fach, ich fürchte, mit Lucas wird es auch so gehen, Fichtner spannt aus . . . Arnsburg ist wenig, Frau Anschütz desgleichen und unsere Liebhaberinnen haben schon so lange lieb, dass eine Abwechslung und Auffrischung unerlässlich erscheint«.

[3] Er hat 1854 mit Holtei unterhandelt (Neues Wiener Tagblatt 1895, Nr. 256/7) und später den jungen Strakosch schon fürs Burgtheater ins Auge gefaßt.

[4] Diese Einrichtung, die er in seinem Burgtheater ausführlich begründet, intentioniert schon ein Aufsatz der Zeitung für elegante Welt 1843, Nr. 32. Am 28. Juli 1851 hatte ihm die Bayer-Bürck geschrieben: »Wollen Sie nicht einmal den »Kaufmann von Venedig« ein wenig nachsehen und einrichten? Die Zersplitterung der Scenen macht dem Stücke immer Eintrag; wäre es nicht möglich, die drei Scenen der Porcia in Eine zusammenzuziehen . . . Den vierten und fünften Akt zusammenzuziehen, wie Tieck hier schon getan, wäre für das Stück auch unendlich wohltätig.«

[5] Rezensionen, 1, S. 104 ff., Wiener Zeitung Nr. 14, Ostdeutsche Post Nr. 22, Allgemeine Zeitung Nr. 22. Sternberg: Ein Fasching in Wien, S. 70. Im Wiener Lloyd 1854, Nr. 211 nennt Speidel die Bearbeitung eine »Sünde wider den heiligen Geist« und fährt Nr. 218 fort: »wir goutieren sie nur in dem Sinne, wie man von einem Menschen, den man rechtschaffen durchgeprügelt hat, sagt, man habe ihn tüchtig bearbeitet«. Hebbel Briefwechsel 2, S. 203 und Tagebücher 3, Nr. 4814; Grillparzer Briefe S. 170. Mahnend hatte Dingelstedt am 27. Oktober 1850 aus Stuttgart an Laube geschrieben: »Gehen Sie wirklich an Heinrich IV., so hüten Sie sich vor dem Zweiten Theil, mit dem es uns hier in seiner Verkürzung zu zwei Aufzügen wunderlich ergangen ist«.





MARIE SEEBACH

Ein politisches Wagnis, das auch gehörig mißdeutet wurde, war die Aufführung des »Coriolanus« (10. Juni). Die zu Grunde gelegte Einrichtung Gutzkows hatte Laube selbst noch »vereinfacht«, das heißt, er hatte, um den Kern des Stückes loszuschälen, das Gegenspiel der Volsker fast gänzlich hinausgeworfen und war mit eigenen Einschüben allzu verschwenderisch umgegangen, so daß manche Szenen und ganze Monologe gar nicht mehr dem Dichter zugehören. Auch hatte Wagner noch nicht genug Kredit für den dem Publikum unsympathischen Helden, so war die Aufnahme lau, und nur Laubes zielbewußte Energie erhielt das Stück.[1] Auf die »Komödie der Irrungen«, die Holtei bearbeitet hatte (1. September), legte Laube selbst wenig Wert.[2] »Viel Lärm um Nichts«, auch von Holtei eingerichtet, fand am 25. September 1852 bei den noch wenig an Shakespeareschen Humor gewöhnten Hörern nicht vollen Anteil,[3] wo auch die Neumann und Dawison nicht recht am Platze waren; erst das ganz einzige Zankduett, das das Ehepaar Gabillon anstimmte, gab das wahre Verständnis. Das Jahr 1852 brachte bereits am 14. Februar »Richard III.«, bei dessen Bearbeitung Laube ängstlich Sorge getragen hatte, den durch Heranziehung von Stellen aus Heinrich VI. besser motivierten Bösewicht, bei dessen Schandtaten das Publikum bereits zu grollen anfing, entsprechend schnell zu strafen und nachdrücklich die Rückkehr Richmonds hervorzuheben. So gelang es ihm unter den größten Schwierigkeiten, die die schmale Bühne besonders dem letzten Akt entgegensetzte, unter dem Widerstande der Oberbehörde, die überhaupt die Shakespeare-Renaissance mit schelen Blicken beobachtete, dieses Werk den widerstrebenden Zuhörern geradezu lieb zu machen. Und das war schließlich die Hauptsache für den Direktor und ihr gegenüber haben die Bedenken, die man gegen Laubes gewaltsame Eingriffe vorbringt, zu schweigen.[4]



Marie Boßler.

Mit Genehmigung der Verleger Artaria & Co., Wien.

Aber weit über die dem Bearbeiter zustehende Freiheit geht Laube in den folgenden Shakespeare-Dramen hinaus. Die »Imogena« (8. April 1853), die ebenso wenig als einst Halms und Schreyvogels Einrichtung den »Cymbeline« für das deutsche Theater eroberte, erfährt nicht nur dadurch, daß die Szenen, die in Rom spielen, in die Nähe des königlichen Hofes verlegt und die Intrigen der Königin fester mit dem Frevel Jachimos durch hinzugedichtete Szenen verbunden werden, sondern auch durch eine Reihe eingeschobener und gänzlich abgeänderter Auftritte und große Scherzreden eines Narren eine Umgestaltung, die wenig nützt, aber das Original fast ganz beseitigt. Trotz Frau Bayer-Bürck, die für die keusche Frau wie geschaffen war, lautete das allgemeine Urteil nicht günstig, und Laube gab

---

[1] Rezensionen, 1, S. 108, Allgemeine Zeitung Nr. 165, 174 nennt die Aufführung ein »politisch-ästhetisches Ereignis«, trotz der mangelhaften Darstellung. Ostdeutsche Post Nr. 140. Wiener Zeitung Nr. 134. Humorist 1853, Nr. 249. Karl Sontag, Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser, 1, S. 70.

[2] Allgemeine Zeitung Nr. 256, Wiener Zeitung Nr. 203, Rezensionen 1, S. 116.

[3] Rezensionen 1, S. 157, Wiener Zeitung Nr. 226, Presse Nr. 231, 1858, Nr. 279 Abendblatt (Speidel).

[4] Rezensionen 1, S. 133, Ostdeutsche Post Nr. 41, Wiener Zeitung Nr. 37, Hebbel 12, S. 9 ff. (sehr abfällig), Briefwechsel 2, S. 413, Nachlese 2, S. 30.

selbst das zweifelhafte Werk nach drei Aufführungen auf.[1] »Was ihr wollt« (24. Mai 1853) übertrifft die Deinhardsteinsche Arbeit, auf der sie fußt, durch Vervollständigung der komischen Partien, aber erlaubt sich, Liebesszenen zwischen der verkleideten Viola und dem Herzog einzulegen, die sichtlich auf Halms »Wildfeuer« einwirken.[2] Fast eine Umschreibung in eine andere, viel härtere und bildarme Sprache bietet »Antonius und Cleopatra« (6. Mai 1854), wo Laube nicht nur an gewalttätigen Zusammenziehungen das Äußerste leistet, sondern auch die reizvolle Figur Octavias fast zur Statistenrolle herabdrückt. Trotz der Bayer-Bürck, die damit wie als Orsina ihre schöne Begabung unnatürlich forciert, fiel das Werk gänzlich ab und verschwand nach vier Vorstellungen von Laubes Repertoire.[3] Dagegen fand der nur etwas gekürzte »Sommernachtstraum« (3. Oktober 1854), dessen Aufführung in Berlin Laube 1843 ebenso wie die der »Antigone« als kunstwidriges Experiment gebrandmarkt hatte,[4] trotz der mittelmäßigen Musik freundliche Aufnahme und feste Stätte,[5] wenn auch die Aufführung vielen Tadel erfährt. So hatte Laube in fünf Jahren zwölf Dramen Shakespeares gegeben und, was viel schwerer wiegt, dieselben auch der Mehrzahl nach dem Burgtheater erhalten. Diese Kunst des Theaterleiters, einmal Gewonnenes nicht wieder preiszugeben, ist ihm im höchsten Maße eigen.

Auch den deutschen Klassikern kommt diese Gabe zugute. War auch die »Turandot« (11. November 1851)[6] ein aussichtsloser Versuch und die Aufführung der »Glocke« mit Frau Hebbel und Anschütz als Sprechern ein in den Arrangements der lebenden Tableaux (zum Einzuge der jungen Kaiserin am 24. April 1854) vielfach als Frevel gebrandmarktes Wagnis,[7] »Kabale und Liebe«, »Wilhelm Tell«, »Phädra«, »Clavigo«, »Egmont«, »Nathan«, »Minna von Barnhelm«, »Emilia Galotti« wurden aufgefrischt, selbst am »Don Gutierre« ging er nicht achtlos vorüber, am 11. Dezember 1852 bringt er seine Bearbeitung des »Käthchen von Heilbronn«, in der er die peinliche Situation des alten Friedeborn dadurch mildert, daß er ihn zum Großvater des Mädchens macht,[8] er gedenkt alter theatralischer Verdienste, wenn er Raupach, aus dessen Nachlasse er den verstaubten »Dolch« noch ans Licht zieht, mit seinen »Nibelungen« wieder zu Worte kommen läßt und dem »Müller und sein Kind« trotz allen Gespöttes seinen festen Platz für den Allerseelentag anweist, er verschmäht auch Müllners »Schuld« nicht, obwohl er noch 1853 nicht im stande ist, die beiden Frauenrollen würdig zu besetzen.[9]

Zu den »Klassikern« stellt Laube auch Grillparzer.[10] Er läßt die Rettich als Sappho eintreten, mit Anschütz bringt er 1851 den »Treuen Diener seines Herrn«[11] leider ohne die richtige Erny, für die er

---

[1] Humorist Nr. 82 f., Presse Nr. 86, Ostdeutsche Post Nr. 84, Wiener Lloyd Nr. 83, Rezensionen 3, S. 140; 6, S. 38. Die Bearbeitung ist ein alter Plan Laubes. Siehe Zeitung für elegante Welt, 1843, Nr. 2, und Neue Freie Presse Nr. 1386. Bayer-Bürck an Laube (2. Februar 1853): »Ich liebe diese Rolle sehr und finde nun auch die Bearbeitung vorzüglich«.

[2] Sehr scharf Rezensionen 6, S. 46, Humorist Nr. 120, Presse Nr. 123, Allgemeine Zeitung Nr. 149, Wiener Lloyd Nr. 121, Monatsschrift 1856, S. 199. Bayer-Bürck an Laube (10. April 1852): »Ich möchte gerne auch Viola spielen, aber nicht die Deinhardsteinsche. In Wien müsste das Stück einen grossen Success haben durch die vier köstlichen Komiker«.

[3] Rezensionen 6, S. 82, im Humorist Nr. 113 wünscht Schuhmacher, daß »der Eifer für Shakespeare auch mit einer ernstlichen Prüfung der Mittel und insbesondere mit einer schonenderen Behandlung des Textes Hand in Hand gehe«. Presse Nr. 106, Wiener Zeitung Nr. 106, Ostdeutsche Post Nr. 108 f., Wiener Lloyd Nr. 101, Allgemeine Zeitung Nr. 144 (sehr lobend), Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 10, S. 210.

[4] Siehe Zeitung für elegante Welt 1843, Nr. 28, 43, 45.

[5] Vernichtend Saphir im Humorist Nr. 256, 262 f., Ostdeutsche Post Nr. 232, Wiener Lloyd Nr. 229 (Speidel), Wanderer Nr. 460, Monatsschrift 1855, S. 5.

[6] Allgemeine Zeitung Nr. 319, Ostdeutsche Post Nr. 269, Wiener Zeitung Nr. 270, Rezensionen 1, 108; erlebt sechs Aufführungen.

[7] Rezensionen 6, 102 (zustimmend), Humorist Nr. 120, Wiener Lloyd Nr. 107; in Nr. 200 nennt Speidel es eine »dilettantische Spielerei«, Wanderer Nr. 191, 316, Allgemeine Zeitung Nr. 151, Laube an Teichmann, Neue Freie Presse Nr. 13166, Hebbel Briefwechsel 2, 204. Bei einer Mittagsvorstellung am 14. Mai sprach Sophie Schröder die Meisterin.

[8] Rezensionen 1, 180, Ostdeutsche Post Nr. 292, Presse Nr. 294, Laube an Teichmann, Neue Freie Presse Nr. 13166, Humorist 1856, Nr. 268.

[9] Zu »Emilia Galotti« vgl. Hebbel 12, S. 7, zu den »Nibelungen« Hebbel 12, S. 19. Im »Wilhelm Tell« beanständet Speidel (Wiener Lloyd 1854, Nr. 258) die »übertriebene Naturwahrheit der Dekorationen«.

[10] Vgl. Laubes Aufsatz über Grillparzer 1853 in Gespräche 1, 81 ff.

[11] Siehe Rezensionen 1, 126, Wiener Zeitung Nr. 242 f., Laubes Bericht an Grillparzer, Deutsche Dichtung 2, S. 35.

sich die Bayer-Bürck ersehnt hatte. Erst mit ihr wagte er »Des Meeres und der Liebe Wellen«, und ihre sinnige Keuschheit und keusche Sinnlichkeit, die den Wienern auch die »Iphigenie« und den »Tasso« lieb machte, vollzog an dem verkannten Werk eine Rettung, über die niemand begeisterter aufjubelt als der Direktor, der in heller Freude an den Dichter berichtet.[1] Man lese diesen hinreißenden Brief, und der harte, mürrische »Theatergeneral« gewinnt auf einmal ein neues, liebenswürdiges Gesicht. »Und Libussa, oder Rudolph und Matthias betreffend, keine Gnade des Poeten?« ruft er wiederholt flehend aus. Wie er aber »Libussa« widerwillig ausgefolgt erhält, ist er über die Unsicherheit des Erfolges nicht im Zweifel, möchte aber doch mit der Bayer-Bürck oder der Würzburg einen Versuch wagen.[2] Er unterblieb, wohl in gemeinsamer Zustimmung des Dramatikers und des Bühnenleiters. Ein bekanntes Epigramm des Dichters hat ihm den »Grillparzer-Orden« zuerkannt. Hübsch lehnt Laube in seinen »Erinnerungen« jeden Dank ab: »Ich hatte ihm zu danken, dass er mir solche Stücke an die Hand gegeben und dass ich durch die Förderung derselben seine edle Gemeinde von Anhängern in Wien für mich gewinnen konnte.« Hätte nur wenigstens ein Strahl der Sonne, die so voll sich Grillparzer zuwendete, die umdüsterte Stirne Friedrich Hebbels getroffen. Nur widerwillig war



Franz Grillparzer.

Mit Genehmigung der Verleger Artaria & Co., Wien.

[1] Siehe Deutsche Dichtung 2, S. 35: »Hunderte gingen mit der Genugthuung nach Hause, einen der schönsten Abende ihres Lebens einem Landsmanne ohne Gleichen verdanken zu können . . . Es kann die Hero Niemand so spielen und es gibt in unserer Litteratur keine Liebestragödie, welche so schön wäre. Was Shakespeare in Romeo und Julie durch Wortreiz — meines Erachtens eine untergeordnete Kategorie — erzwingt, wächst hier einfach und leise, weil organisch empor und bedarf nur noch der Andeutungen im 3. Akte, um die schönsten Wirkungen des darstellbaren Liebesdramas zu erzeugen. Einen solchen Akt gibt es in keiner Litteratur und ihn musste ich sehen, ihn mussten unsere Landsleute sehen, darnach trachte ich seit zwei Jahren und jetzt bin ich glücklich . . . Möchten Sie sich auch ein wenig freuen über unsere Freude an Ihnen!«. Vgl. Laubes Aufsatz a. a. O. Rezensionen 1, S. 123, Wiener Zeitung Nr. 276. Ein hartes Urteil fällt Gabillon über die Bayer-Bürck: Bettelheim a. a. O., S. 91. Diese Künstlerin hatte es (17. Juli 1851) abgelehnt, die Erny zu spielen: »Diese Rolle ist doch für eine Gastrolle zu wenig hervorhebend.« Am 21. Juli schreibt sie: »Die Hero spielen zu können, wird für mich ein Fest sein; schon im vorigen Sommer kaufte ich mir das Buch, Sie machten mich auf das Stück aufmerksam.« Zur »Sappho« fühlt sie auch später noch keine Lust: »Wenn man nur diesen elend-langen Monologen etwas beykommen könnte« (8. März 1856).

[2] Am 17. Februar 1854 bestätigt die Bayer-Bürck den Empfang aller versprochenen Rollen außer der »Libussa«. »Kommt die nach, oder wollen Sie das Stück nicht gespielt haben? Es hat so viele wundervolle Scenen und interessante Aufgaben für die Schauspieler, aber es wird zum Ende wieder matt, wie alle Grillparzerschen Stücke, und ist namentlich der letzte Akt viel zu lang und muss stark gestrichen werden, wogegen er sich wohl sträuben wird. Auch kann ich mich mit dem unmotivirten und unmöglichen Tod der Libussa nicht befreunden. Warum muss es denn ein Trauerspiel sein, der ganze Stoff weist mehr auf ein Lustspiel hin. Die Rolle der Libussa ist köstlich und wird namentlich reizend durch den Humor, den der Dichter ihr verliehen.« Noch am 2. Januar 1857 schreibt sie an Laube: »Wenn Sie glauben, dass die Libussa Erfolg haben wird, will ich sie sehr gern spielen, interessant bleibt die Aufgabe immer«, und am 23. Februar fragt sie: »Mit der Libussa ist's wohl nichts?«

seine »Judith« 1852 wieder aufgenommen worden,[1] nachdem die bereits angenommene »Julia« liegen geblieben,[2] »Agnes Bernauer« wurde nach vielen Umänderungen endgültig abgewiesen,[3] schließlich gelangte, nachdem auch der »Michel Angelo« unbeachtet blieb, die »Genovefa« nach unendlichen Schwierigkeiten auf die Szene — aber als »Magelona«, nachdem der Titel beanständet und nicht nur die Namen der Hauptpersonen, sondern auch vieles im Texte verändert worden war, so daß das Stück, wie Hebbel klagt, »zum Epigramm verschnitten« erschien; das in allen Beziehungen dem Publikum »widerhaarige« Stück, wie Laube sagt, fand am 20. Januar 1854 einen nur in den letzten Akten erlahmenden stürmischen Beifall, es wurde in 14 Tagen sechsmal gegeben, dann aber plötzlich, wie es heißt, auf Betreiben der klerikalen Partei abgesetzt.[4] Die Kritik hatte, wo die Darstellung mit Löwe, Wagner und Frau Hebbel nicht ausreichend gefunden wurde, für das Werk selbst mehr Respekt als Liebe.

Das war nicht jenes Drama der Gegenwart, das sich Laube so heiß ersehnt hatte! Nachdrücklich betont er immer wieder, das Theater müsse »das Organ des wirklich pulsierenden Lebens sein«, es habe in erster Linie die Produktion der Gegenwart zu pflegen. »Der neue Tag soll Neues bringen«, lautet seine Parole.

Die Ernte an ernsten Schauspielen ist durchaus unergiebig. Was er an Hebbel vermißte, die echte Bühnenmäßigkeit, fand er in Otto Ludwig wieder, zugleich mit seiner Kraft, ohne die Bizarrerie und Konstruktionen, die ihn dort so verletzten. Noch mehr als für den »Erbförster« sorgte er für die schon stofflich seinem Publikum wenig genehmen »Makkabäer«, die am 8. November 1852 in Szene gingen, ohne Erfolg. »Das Publicum hat strenge gerichtet und das Stück verdammt, und dieses Schicksal verdankt der Dichter nicht nur den bedeutenden Fehlern, die das Werk belasten, sondern auch der größtenteils verfehlten Darstellung«, schreiben die »Rezensionen«. Wagner und die Rettich, welche zu ihrem Unglück durch das Vorbild der Ristori in einen ganz unnatürlichen Singsang und eine überladene Aktion hinaufgetrieben wurde, erfahren fast durchwegs abfällige Beurteilung, und das böse Witzwort von der »Synagoge im Burgtheater« lief von Mund zu Mund. Es war nicht die schöne Studie, die Laube dem Werke in seinem »Burgtheater« widmete, sondern seine Zähigkeit, mit der er es Jahr für Jahr in weiten Zwischenräumen wieder heranzog, die diese Schöpfung eines echten Dichters langsam einbürgerte. Schon die zweite Aufführung brachte größeren Beifall, die dritte erregte Enthusiasmus, die urteilsfähige Kritik unterstützte seine Bemühungen.[5]

Was er sonst an tragischen Novitäten bringen kann, gehört zu den dramatischen »Architekturstücken«, denen er selbst das Urteil gesprochen; dialogisierte Geschichtsbilder, an das Vorbild Schillers oder des jungen Deutschland angelehnt: so Meißners »Reginald Armstrong«, Prechtlers »Johanna von Neapel« und Mosenthals Ritterstück »Gabriele von Precy«, die nach einigen Pflichtaufführungen wieder ins Archiv wanderten. Auch die Darstellung war selten ausgeglichen: zwischen den jungen und den

---

[1] Siehe Briefwechsel 2, S. 39, Presse Nr. 240, im Wiener Lloyd 1854, Nr. 194 macht Speidel beim Gastspiel Dessoirs den Witz: »Kraft! Kraft! Das ist es!« ruft Hebbels Holofernes aus; »und der muss es wissen, denn er hat keine . . .«

[2] Vielleicht ohne Laubes Schuld, er hat sie April 1851 dem Oberstkämmerer zur Begutachtung abgeliefert.

[3] Siehe Briefe Nachlese 1, S. 404, 434.

[4] Rezensionen 6, S. 80, Humorist Nr. 19 (Saphir), 27, Presse Nr. 17, Wiener Zeitung Nr. 20 f., Ostdeutsche Post Nr. 18 (Valdeck), 20, Wiener Lloyd Nr. 18 (Betty Paoli sagt: »Hebbels tragische Helden treten mit dem Dolch in der Brust auf und sind fünf Akte lang bemüht, sich ihn immer tiefer und tiefer einzubohren.«) Wanderer Nr. 37, 47, Allgemeine Zeitung Nr. 32. Laube selbst spricht von dem »ehrenvollen Erfolg mit einer Schauspielerin, die für die Titelrolle nicht passt«. (Deutsche Dichtung 2, S. 93.) Hebbel Tagebücher Nr. 5250, Briefwechsel 1, S. 160, 176, 403, 413; 2, S. 45, Nachlese 2, S. 6, 9. Über den Text siehe Werners Ausgabe 1, S. 432 ff., vgl. E. Kuh: Hebbel 2, S. 510 f., Studien f. vgl. Literaturgeschichte 1, S. 470.

[5] Rezensionen 1, S. 137, Ostdeutsche Post Nr. 262 f., Wiener Zeitung Nr. 258 f., Allgemeine Zeitung Nr. 318, 328, Presse Nr. 265 (abfällig), über die Aufnahme Laube an Teichmann, Neue Freie Presse Nr. 13166. Hebbels abfällige Äußerungen, Briefwechsel 1, S. 447, 2, S. 398, Nachlese 2, S. 40, Ludwig Werke 6, S. 371. Bayer-Bürck an Laube (10. April 1852): »Die Makkabäer haben in Wien nach den Zeitungen nur einen succès d'estime gehabt, wie ich mir wohl dachte. Der Stoff ist zu uninteressant, wer kann sich für das Heldentum der Juden erwärmen, für eine alte Jüdin, die acht erwachsene Söhne hat? Das ist Schade wegen des unendlich viel Schönen, das in dem Stücke liegt«.

älteren Mitgliedern klaffte ein Spalt, der sich immer mehr erweiterte.[1] Erst das Ende des fünften Direktionsjahres brachte einen großen, andauernden Erfolg mit dem »Fechter von Ravenna«, dem die lange festgehaltene Anonymität des Verfassers einen pikanten Reiz verlieh. Auf den tragikomischen Streithandel mit dem Schulmeister Bacherl, der sich als bestohlen ausschrie und namentlich in der reichsdeutschen Presse lebhafte Fürsprecher fand, bis endlich, nachdem auch Laube öffentliche Erklärungen über seine bona fides abgegeben hatte, Halm sich nannte, brauche ich hier nicht einzugehen. Auch ohne diese Zutat hätte das Werk selbst, stofflich einer der glücklichsten Griffe, den Halm je getan, sicher in seiner mitunter brutalen Theaterwirkung und durch die deutsche Gesinnung, die aus den heute als Phrasen empfundenen Tiraden sprach, das Publikum geradezu elektrisierend, den glänzenden Sieg errungen, der ihm am 18. Oktober 1854 zu teil wurde. Auch schauspielerisch gestaltete sich die Aufführung zu einem Triumphe für Frau Rettich, die in dem Werke ihres Dichters die alte Kraft wieder fand, für Baumeister, Gabillon, der als Caligula die erste überzeugende Probe seiner Charakterisierungskunst lieferte, und für die liebliche Lycisca-Würzburg.[2]

F. W. Hackländer.

Aber noch emsiger sah Laube nach dem modernen Gesellschaftsstücke aus; für ihn hat das Theater »die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt«, damit gewinnt es sein Publikum und erzieht seine Schauspieler zur Wahrheit. Solche Stücke zu erhalten, hatte er seinen Preis ausgeschrieben: die Richter, die sich mühsam durch 103 Manuskripte durchkämpften, verliehen den ersten Preis dem »Kategorischen Imperativ«, ohne auf seine Bühnenwirksamkeit volles Vertrauen zu setzen.[3] Die Aufführung dieses Stückes, als dessen Autor Bauernfeld sich entpuppte (am 17. März 1851), gab den Bedenken Recht; die Verbindung von Politik und Liebe auf dem Boden des Wiener Kongresses ist nicht so recht lebendig geworden, die Figur des

[1] Speidel im Wiener Lloyd 1854, Nr. 254: »Das Burgtheater in seiner gegenwärtigen Zusammensetzung ist für die große Tragödie nicht geschaffen. Schauspieler, Publicum, Gebäude — alle drei sprechen sie wider die Annahme, dass der Geist der Tragödie bei uns so recht heimisch. Sobald sie (die Schauspieler) den hohen Cothurn an den Fuß schnallen, geht ihre Gestalt beträchtlich in die Krumpe. Herr Anschütz ist erhaben im Bürgerlich Tragischen, aber zum Lear fehlen ihm einige Zoll. Herr La Roche ist groß im Kleinen.« Anschütz macht »eine weiche, bürgerliche Natur aus dem Friedländer. Jede Gelegenheit, rührend zu sein, ergreift er mit sichtlichem Behagen, es fehlt ihm zum Commerzienrath nichts mehr als der Schlafrock.« Nr. 258: »Über Löwe ist ein Urtheil sehr erschwert, weil es höchst ungerecht wäre, ihn nach dem zu schätzen, was ihm gegenwärtig noch übrig.« — Ein Einsender wirft Nr. 260 dem Kritiker »unehrerbietigen Tadel« gegen die verdientesten Mitglieder vor. — Ähnlich Wanderer Nr. 219, 231, Allgemeine Zeitung 1855, Nr. 46, Monatsschrift 1855, S. 6 f.

[2] Humorist Nr. 271, 287, 310, 314, Ostdeutsche Post Nr. 244 ff. schreibt: »Herr Gabillon muss es Laube für sein ganzes Leben Dank wissen, dass er ihn von den steifen Liebhaberrollen erlöste und ihn zu dem eigentlichen künstlerischen Fache führte, für das er geboren«. Presse Nr. 242 ff., Wiener Zeitung Nr. 242 ff., Lloyd Nr. 241 (Speidel), Wanderer Nr. 488, Allgemeine Zeitung Nr. 297, 359, Frankl-Grün Briefwechsel S. 49, 51. M. Benedikt in Österreichische Blätter für Litteratur 1857, Nr. 29, Bettelheim, Gabillon S. 77. — In einem Briefe vom 6. September 1854 jammert Halm, daß Gabillon den Caligula erhalten habe, »was eben so viel ist, als das Stück in den Grund bohren«. — Julie Rettich freut sich über den großen Erfolg des ersten Abends: »da trotz alles Geredes, trotz aller Neugierde das Haus nur halb voll war, so bewies das klar, dass die Leute kein so ernstes Stück wollen. Ich bin fest überzeugt, dass das Stück nicht mehr wie fünf Vorstellungen erlebt«.

[3] Vgl. Grillparzer Briefe S. 168, Werke 18, S. 107 ff. Das Protokoll vom 26. Januar 1851 sagt: »Nach gewissenhafter Prüfung ist die Commission zur Einsicht gelangt, dass ein eigentlich musterhaftes Lustspiel unter denselben sich nicht befindet«.

Geldbarons verletzte, schon der Titel klang prätentiös gelehrt. Die starken Eingriffe durch die Zensur und die übergroßen Erwartungen, die schlimme Seite jeder Preisausschreibung, mochten das Ihrige dazu beitragen.[1] Mit vier Aufführungen war es abgetan. Dagegen haben die beiden andern Stücke, die um den zweiten Preis konkurrierend vorgeführt wurden, der »Liebesbrief« von Benedix (29. März)[2] und das »Preislustspiel« von Eduard Mautner (5. April),[3] als gewöhnliche, annehmbare Theaterware das Publikum für sich, das den Preis dem letzteren zuerkannte, durch das auch ein junger Österreicher der Bühne zugeführt erscheint.

Laube ist geneigt, den Erfolg der Preisausschreibung sehr hoch anzuschlagen. »Niemals seien«, meint er, »300 Ducaten profitabler angelegt worden. Sie haben eine außerordentliche Theilnahme für das Theater geweckt, haben uns alle Stücke zuerst zugeführt, haben in Hackländer ein ganz neues Talent entzündet und uns ein paar Repertoirestücke gegeben«. Das Stück, auf das er hier hinweist, ist der »Geheime Agent«, der zur Preisbewerbung zu spät einlief und am 14. Mai gegeben als ein durch feine Konversation und elegante Führung verbesserter Benedix vollste, nachhaltige Wirkung übte.[4] Daß diese an französischen Mustern geschulte Begabung keine allzu kräftige war, bewies schon das zweite Stück »Magnetische Kuren« (20. April 1852), die, schwach in der Erfindung und Motivierung, durch das ausgezeichnete Spiel, namentlich Baumeisters und der Frau Hebbel, die damit einen ungeahnten Lustspielerfolg erzielte, siegreich über die Bretter getragen wurden.[5]

Und ähnlich Hackländer hat nun auch Bauernfeld, indem er das Wiener Lustspiel durch französischen Einschlag vertiefte und zu einer festen Handlung reich durchgeführte Charakterfiguren stellte, das Publikum des Burgtheaters sich wieder ganz zu Freunden gemacht. Schon die kleine, recht simple Familienszene »Zu Hause« (5. Februar 1852),[6] die ein Lieblingsmotiv Bauernfelds, die unangenehme Geschwisterliebe bringt, bahnt eine tiefere Psychologie des alten Junggesellen an, klingt aber in der fast absichtlichen Banalität wie ein Protest gegen die politischen Tendenzen früherer Stücke; aus derselben Tonart geht ein schon feiner dialogisiertes Spiel »Im Alter« (3. Oktober 1853),[7] das er Feuillet nachgebildet hatte.

Dazwischen aber stehen die »Krisen«, in denen der traditionelle Konflikt des alternden Mannes und seiner Neigung für weiblichen Jugendreiz bis in die Ehe psychologisch verfolgt wird, um mit einer recht flüchtigen guten Lösung zu schließen, und die alte Figur des geldspendenden Schwiegervaters mit Farben feinsten Humors ausgeführt erscheint. An den vertieften Aufgaben, die über das traditionelle Lustspiel weit hinausragten, hatten auch die Schauspieler ihre Freude; die Neumann in der weiblichen, Fichtner in der männlichen Hauptrolle, Beckmann als Vater Lämmchen, zeigten sich wieder als echte Bauernfeld-Spieler und errangen dem Stücke am 29. November 1852 einen Erfolg, der sich in häufigen Wiederholungen noch kräftigte und auch den Dichter, der den Durchfall des »Kategorischen Imperativ« mit herben Urteilen über die Darsteller bemänteln wollte, gegen das Burgtheater und seinen Direktor, von dem er sich oft zurückgesetzt fühlt, versöhnlich stimmte,[8] bis das nächste Werk, »Die Löwen von

[1] Sehr vernünftig treten die Rezensionen 1, 110 für das Werk ein. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 95 ff., 200, Allgemeine Zeitung Nr. 72 ff., Ostdeutsche Post Nr. 28, 60, Wiener Zeitung Nr. 64 (sehr abfällig), 68. Nissel Leben S. 128, Grillparzer Werke 18, S. 122, Horner, Bauernfeld S. 133.

[2] Allgemeine Zeitung Nr. 93, Ostdeutsche Post Nr. 77, Wiener Zeitung Nr. 80, Rezensionen 1, S. 112, Nissel a. a. O. S. 98.

[3] Allgemeine Zeitung Nr. 100, Rezensionen 1, S. 112, Nissel a. a. O. S. 129.

[4] Rezensionen 1, S. 113, Allgemeine Zeitung Nr. 140 f., Ostdeutsche Post Nr. 118, Wiener Zeitung Nr. 113.

[5] Rezensionen 1, S. 153, Ostdeutsche Post Nr. 94, Wiener Zeitung Nr. 91. 94, Allgemeine Zeitung Nr. 118.

[6] Rezensionen 1, S. 152 (außerordentlich lobend), Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 105, Ostdeutsche Post Nr. 31 (sehr abfällig), Wiener Zeitung Nr. 29, Allgemeine Zeitung Nr. 42.

[7] Humorist Nr. 229, Presse Nr. 231 (sehr abfällig), Ostdeutsche Post Nr. 232, Wiener Lloyd Nr. 231, Wanderer Nr. 456, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 113.

[8] Jahrbuch 6, S, 97 f., 109 ff., Ostdeutsche Post Nr. 281, 290, Wiener Zeitung Nr. 275, 288, 290, Allgemeine Zeitung Nr. 342, Presse Nr. 284, Bauernfeld Poetisches Tagebuch S. 93, Rezensionen 1, S. 163 ff., Horner a. a. O. S. 73 f., 130. — Bauernfeld schreibt an Laube (20. April 1852): »Zu Hause« wurde das letzte Mal am 24. Februar aufgeführt — und liegt daher bereits volle acht Wochen brach. Für ein neues Stück, welches den günstigsten

ehedem«, ein plattes, unhistorisch empfundenes, von Reminiszenzen an die Klingsberg und Adrienne Lecouvreur wimmelndes Schauspiel am 7. November 1853 ihm wieder das gewohnte Schicksal, nach einem großen Erfolge jämmerlich durchzufallen, bereitete.[1]

Dem besten Stücke, das damals die österreichische Dramatik lieferte, folgte bald eines der vortrefflichsten Lustspiele, das auf deutschem Boden erwachsen: »Die Journalisten« Gustav Freytags. Nachdem Laube schon seine »Valentine« dem Burgtheater wiedergegeben, erschien am 14. September 1853 das neue Werk, dem man in der Sorge, das Wiener Publikum werde weder der Politik noch dem Zeitungstreiben genügendes Interesse schenken, nicht mit Zuversicht entgegensah. Der Erfolg machte alle Befürchtungen zu Schanden, die Damen Rettich, Schönhoff, Neumann, die Herren Fichtner (Bolz) und Meixner, der mit dem Schmock seine Stellung wesentlich befestigte, führten das schöne Werk zum vollen Siege.[2] Dazu noch einige wirklich gute Benedixiaden, wie »Das Gefängnis« (4. November 1851) und »Ein Lustspiel« (1. Jänner 1854), endlich das jetzt erst für das Burgtheater nur durch die ganz spezielle Aufmerksamkeit, mit der der Direktor das Werk des Dichters immer wieder ansetzte, für kurze Zeit gewonnene »Rokoko« Laubes (22. September 1851), ein etwas schwerfälliges Intrigenstück, in dem die gute Theaterfigur des Abbé durch die Umformung in einen gewöhnlichen »Herrn von der Sauce« sehr verloren hatte,[3] und die Neumann als Pompadour an einen unmöglichen Platz gestellt war. Mit solchen Treffern ließ sich manche Niete verschmerzen. Und solche Nieten zog man auch öfters mit den Stücken der Frau Birch-Pfeiffer, die Laube, wie seine Gegner nicht mit Unrecht rügen, allzu liebevoll pflegte. An Werken, wie »Eine Frau«, »Wie man Häuser baut«, hätte das Burgtheater wohl ruhig vorübergehen können, freilich entschädigte sie reichlich durch die »Waise aus Lowood« (10. Dezember 1853), die nicht nur der Verfasserin, sondern auch Fräulein Würzburg einen nachhaltigen stürmischen Erfolg bereitete.[4] In zehn Tagen konnten fünf Vorstellungen stattfinden, bis 1855 war es schon 23 mal gegeben worden. Und kurz darauf erscheint die »männliche



Gustav Freytag.

Erfolg hatte, ebenso merkwürdig als unbegreiflich. Übrigens — auch mit anderen neuen Stücken wurde in ähnlicher Weise verfahren und Prechtler-Mosenthal finden mehr Rücksicht als ich.« Hebbel an Dingelstedt: »Bauernfeld wird gerade so behandelt wie ich«.

[1] Rezensionen 6, S. 114, Humorist Nr. 260, Presse Nr. 260, 265, Ostdeutsche Post Nr. 261, Wiener Zeitung Nr. 256, Allgemeine Zeitung Nr. 317, Wanderer Nr. 516, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 113 f.

[2] Die Kritik verhält sich ziemlich kühl, hauptsächlich gegen die Journalistenszenen opponierend. Rezensionen 6, S. 186 ff., Humorist Nr. 213, Presse Nr. 215 f. »Der Kern dieses Lustspiels ist ohne besonderen Wert«. Ostdeutsche Post Nr. 216, Wiener Zeitung Nr. 211, Allgemeine Zeitung Nr. 299 (sehr lobend), Wiener Lloyd Nr. 215 (Betty Paoli sehr lobend). Putlitz Lebensbild 1, S. 216. Freytag sendet das Stück am 30. Oktober 1852 an Laube mit der Bitte um Aufführung: »Wenn Sie in diesem Wunsche eine kleine Malice finden, so habe ich nichts dagegen. Das Stück schildert Personen, welche in dem gegenwärtigen Österreich unmöglich sind und Verhältnisse, welche von den Ihrigen so weit abliegen, wie der Zobtenberg von Sibirien. Es ist vollständig bühnengerecht, sehr unschuldig«. Bayer-Bürck an Laube (10. 1852): »Freytags Journalisten sind gut, obgleich das Thema nicht mehr zeitgemäss ist.«

[3] Rezensionen 1, S. 116 ff., Allgemeine Zeitung Nr. 274, 291 (sehr lobend), Ostdeutsche Post Nr. 226, Wiener Zeitung Nr. 220. Laube an Teichmann, Neue Freie Presse Nr. 13166. Nissel Leben S. 133. Es verschwand nach neun Aufführungen, wie es scheint, durch klerikalen Einspruch, auf den hin es sich Laube selbst verbot.

[4] Rezensionen 6, S. 95, Humorist Nr. 298, Presse Nr. 286, Lloyd Nr. 288, Laube an Grillparzer, Deutsche Dichtung 2, S. 93. Birch-Pfeiffer an Laube (24. November 1853): »Ich wünsche der lieben Würzburg, die ein tüchtiges Mädchen ist, dass das Stück gefällt, dann kann es ihr nicht fehlen, denn die Rolle lässt Niemand sitzen. Das weiß ich jetzt aus Erfahrung«.

Birch-Pfeiffer«, Mosenthal, mit dem nicht weniger zugkräftigen Stücke »Der Sonnwendhof« (17. Februar 1854), dessen äußerliche Mache und verlogene Volkstümlichkeit wir heute mit dem ergrimmten Gottfried Keller wohl einsehen, das aber doch schon dadurch, daß es der Burgtheaterbühne und Darstellern wie Frau Hebbel und Anschütz ein neues Gebiet erschloß und sichtlich anregend auf einen echten Dichter der Volksbühne, Ludwig Anzengruber, wirkte, sowie in seiner theatralischen Geschicklichkeit nicht allzu verächtlich abgetan werden darf.[1]

Die französischen Stücke mehrten sich, Laube brauchte sie für sein Publikum wie für seine Schauspieler. »Ein siebenmal in der Woche spielendes Theater kann der französischen Lustspiele nicht entbehren,« sagt er in einem Referate. Hätte er sich vielleicht den »Damenkrieg« entgehen lassen sollen, ein Meisterstück der Konversationskunst des Burgtheaters, die zuerst (26. Mai 1851)[2] Frau Peche, Fräulein Neumann, die Herren Lußberger, Fichtner und Devrient repräsentierten, und später Frau Gabillon und Herr Baumeister zur ungeahnten Vollendung führten? Oder Sardous »Fräulein von Seiglière« (20. Januar 1851), dessen scheinbarer konservativer Aristokratismus freilich das Publikum zunächst stark befremdete. Ebenso wenig wurde, auch durch Schuld der Darsteller, »Lady Tartuffe« (18. Oktober 1853) anfangs entsprechend gewürdigt,[3] und »Birnbaum und Sohn« — Augiers »Gendre de Mr. Poirier« — erlebte einen Durchfall (20. Dezember 1854).[4] Für die satirischen Spitzen dieser Werke hatten die Darsteller einerseits nicht den richtigen Ton, andererseits erscheinen sie in den Übersetzungen entweder ganz abgebrochen oder wenigstens grob abgestumpft. Diese rühren zum großen Teil von Laube selbst her oder sind von ihm doch gründlich revidiert worden, »weil doch,« wie er meint, »die gewöhnlichen Übersetzer die coulante und schlagende Theatersprache nicht treffen«. Daß eine so männliche, ausgesprochene Persönlichkeit wie Laube der richtige Nachdichter fremder Originale sein werde, läßt sich von vornherein bezweifeln. Und tatsächlich haben seine grob zugreifenden Finger in dem feinen Rankenwerk französischer Dialogkunst oft arges Unheil gestiftet, besonders das letztgenannte Stück, »Birnbaum und Sohn«, ist eine derbe Kotzebueiade geworden, in der dem so diskret gehaltenen Diener eine — noch dazu mit hinzugeschriebenen Extempores ausgestattete — Beckmann-Rolle beschert erscheint.[5] Und für diesen von schöpferischem Humor erfüllten Komiker bilden auch andere französische Stücke, wie »Der Vater der Debutantin«, oder Einakter wie »Die Mördergrube«, »Ein Tiger« u. s. w., oder auch eine norddeutsche Plattheit »Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten«, die Baumann etwas lokalisiert hatte, die vom Burgtheaterpublikum immer freudig begrüßte Gelegenheit, seine Laune in voller Freiheit auszugeben, und jüngere Kräfte, wie Meixner und Baumeister, nehmen an seiner Seite etwas von seiner zwingenden Kraft an. Und auch junge weibliche Talente erhalten aus Frankreich dankbar begrüßte Spielstücke, wie die Hosenrolle des »Kleinen Richelieu« oder die »Adrienne Lecouvreur« (5. Dezember 1851), in der freilich die erste Darstellerin, Frau Bayer-Bürck, über die Erinnerungen an eine Rachel nicht zu siegen vermochte.[6]

---

[1] Rezensionen 6, S. 99, Humorist Nr. 41, 52, 1855, Nr. 4, Presse Nr. 41, Wiener Zeitung Nr. 42, Ostdeutsche Post Nr. 41, Wiener Lloyd Nr. 44, Wanderer Nr. 81.

[2] Rezensionen 1, S. 114, Allgemeine Zeitung Nr. 152, Ostdeutsche Post Nr. 126, Wiener Zeitung Nr. 126, Laube an Teichmann, Neue Freie Presse Nr. 13166.

[3] Rezensionen 3, S. 141; 6, S. 90, Humorist Nr 243 f., Presse Nr. 245, Ostdeutsche Post Nr. 245, Wiener Lloyd Nr. 244 (Betty Paoli sehr scharf), 1854. Nr. 211 (Speidel), Wanderer Nr. 484.

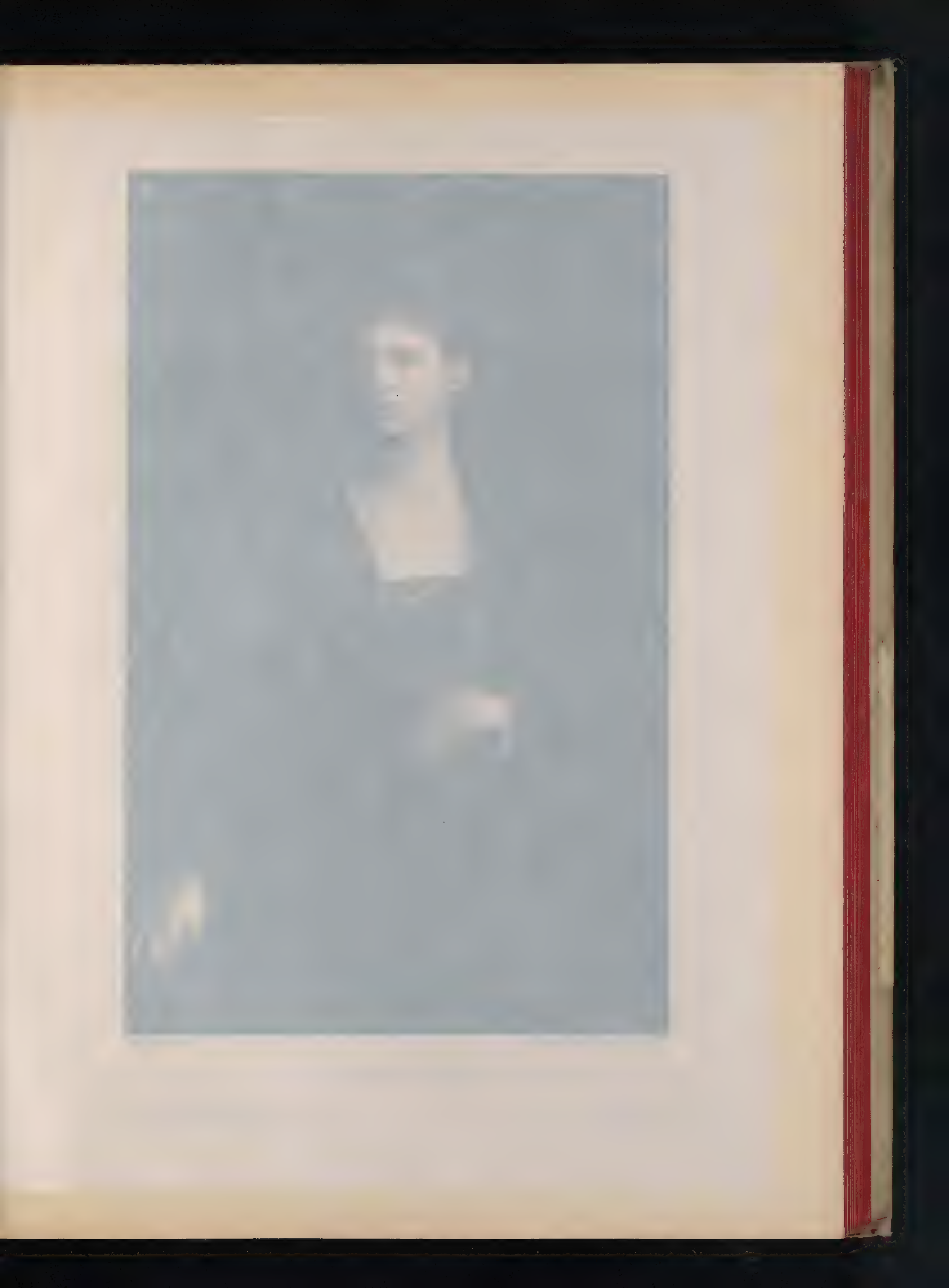
[4] Humorist Nr. 330, 1855, Nr. 4, Presse Nr. 293, Wanderer Nr. 590, Allgemeine Zeitung Nr. 363, Monatsschrift 1855, S. 4.

[5] Laube erhält für seine Bearbeitungen französischer Stücke bescheidene Honorare, z. B. für »Adrienne Lecouvreur«, »Mördergrube« und »Fräulein von Seiglière« zusammen 340 Gulden, für einige Shakespeare-Bearbeitungen werden ihm 5 Prozent Tantièmen zugesprochen, 1854 verzichtet er auf diese Entschädigung und bittet: »Julius Cäsar«, »Heinrich IV.« und »Richard III.« ganz so wie »Kaufmann von Venedig« und »Was ihr wollt«, für welche er von vornherein jedes Honorar abgelehnt, als freies Eigentum des k. k. Hoftheaters zu betrachten.

[6] 1854 bezeichnet Speidel im Wiener Lloyd, Nr. 201, es als eine »Schande, dass dieses sittlich wurmstichige, ästhetisch geradezu abscheuliche Machwerk sich halten kann«, ähnlich urteilt Zedlitz 1857 in Neue Freie Presse Nr. 732. Die Bayer-Bürck hat große Angst wegen der Rachel (Brief an Laube 11. Oktober 1851) »Ich fürchte den Vergleich, der in dieser Rolle gewiss zu ihrem Vortheile ausfiele; gerade das Wiener Publikum hatte den meisten Enthusiasmus für diese grosse Virtuosin, so dass es schwieriger wird als wo anders ihre Glanzrolle auszuführen.«









ZERLINE GABILLON

Den Schauspielern vornehmlich sind auch die zahlreichen Reprisen geweiht: da bewähren sich noch manche Stücke Kotzebues und Ifflands als zugkräftig, die unglückliche »Ehe aus Delikatesse« erscheint wieder neben den »Sorgen ohne Not«, selbst der ganz veraltete Schwank »Der Schneider und sein Sohn« wird ohne Glück hervorgeholt und manches andere, zu dem bereits »unsere Großmütter den Kopf geschüttelt«. Ein Machwerk wie »Eine Frau«, das unzweifelhaft abgelehnt worden war, wird dem Publikum neunmal aufgedrängt, größere und kleinere Possen werden ununterbrochen wiederholt — die »Mördergrube« tut sich 15 mal auf, »Einer muß heiraten« kommt 18 mal in einer Saison — die Einakter nehmen bedenklich überhand. Laube und die offiziösen Journale weisen immer wieder auf die Unergiebigkeit der Produktion hin. Speidel erwidert, indem er auf »Maria Magdalena«, auf den »Prinzen von Homburg« verweist: »Über Mangel an neuen Stücken hat man so lange nicht das Recht zu klagen, als man schon vorhandene gute Kunstwerke ungenützt liegen läßt.«



S. H Mosenthal.

So bildete sich, wo auch die Grundlagen in der Tradition des Schauspielers wie des Publikums viel sicherer waren, das Ensemble für das Lustspiel schneller als das des Trauerspiels. Mit Beckmann und dem jungen Nachwuchs schlug ein kräftiger, gesunder Ton durch die überlieferte wienerisch-französische Konversationstechnik.

Jedenfalls gestaltet sich ein festes Repertoire: »Ohne Treue kein Staat, keine Ehe, kein dauerndes Theater,« schreibt Laube. Schon 1852 stehen 154 Stücke auf dem Spielplan, 1854 hat sich die Zahl etwas verringert (131). Die Anzahl der Novitäten beträgt durchschnittlich 20 bis 25, die Reprisen und Neuszenierungen steigen oft auf 50. Gewiß liegt etwas Überhastetes, Unruhiges in dieser Tätigkeit, aber einerseits ist der Feuereifer, den Direktor und Schauspieler entwickelten, bewundernswert, andererseits war es auch nötig, die zerrütteten Zustände so rasch als möglich durch geordnete zu ersetzen. »So habe ich,« schreibt Laube 26. September 1851, »consequent am Princip haltend, daß nichts aufgegeben wird, was nicht positiv durchgefallen ist, ein Repertoire von nahezu hundert festen Stücken in 1½ Jahren gebildet. Und ich fand Ende 1849 kaum für eine Woche Repertoire. Nichts herauslassen, was nicht reif probiert ist — dadurch bleibt manches Schwache am Leben — und nichts aufgegeben, was einmal leidlich gelebt hat.«

Dabei hatte der Direktor mit Schwierigkeiten in finanzieller Beziehung zu kämpfen, von denen das große Publikum keine Ahnung hatte. »Ich gebe mehr aus, um mehr einzunehmen«, das war Laubes Devise. Aber die Einnahmen ließen sich in dem beschränkten Raume des Burgtheaters nur bis zu einem gewissen Grade steigern, wenn auch eine 1851 erfolgte Erhöhung der Eintritts- und unverhältnismäßig niedrigen Abonnementpreise etwas Zuwachs geschaffen; dagegen konnten und mußten die Ausgaben immer wachsen. Und das Finanzministerium zeigte sich allen Forderungen von Dotationserhöhung gegenüber unerbittlich, so dringend auch Lanckoronski die Sache der Direktion unterstützte.[1]

[1] 1851 hat Laube von der Dotation von 100.000 Gulden über 2000 Gulden erspart, durch seine »rastlose Thätigkeit und unbezweifelte Intelligenz«, wie Lanckoronski sagt. Dafür dankt man ihm in der Weise, daß man den Zuschuß auf 80.000 Gulden herabdrücken will. Laube protestiert lebhaft: »Ich

Wie zufrieden man mit Laube war, darüber erhielt er schon 1851 einen vielsagenden Beweis. Am 22. Juni erstattet Lanckoronski einen Bericht über die glänzende Leitung des jungen Direktors. Er betont das große Risiko, das Laube mit Annahme der unsicheren Stellung und der Aufgabe seiner Leipziger Position gelaufen, und fährt fort: »Wenn man bedenkt, in welch schwieriger Zeit er sein neues Amt übernahm, welche Hemmnisse ihm von manchen Seiten entgegengestellt wurden, wie er bemüht sein musste, die bis zu einem gewissen Grade von Lauheit herabgestimmte Gesellschaft zu neuer Thätigkeit zu ermuntern, das Repertoire zu beleben und den Anforderungen der Zeit durch raschen Wechsel zu genügen, die zur Aufführung bestimmten Stücke für die Hofbühne einzurichten und durch persönliche Leitung sämmtlicher Proben der neuen und neu einstudierten Stücke jene Rundung in der Darstellung zu bewirken, welche als ein Vorzug dieses Instituts in ganz Deutschland anerkannt wird, kurz, dass er unzweifelhaft das Verdienst hat, das Institut sichtlich gehoben und dadurch auch die Lust zum Theaterbesuch dergestalt angeregt zu haben, dass bei Weitem nicht alle Bewerber um Logen-Abonnements befriedigt werden können, die abendlichen Einnahmen aber eine bis jetzt nicht dagewesene Höhe erreichen, so kann die Frage, ob ein solcher Director noch eine weitere Probe bestehen solle, wohl nicht anders als mit »Nein« beantwortet werden.« So wird, nachdem auch aus staatspolizeilichen Rücksichten kein Bedenken obwaltet, das Provisorium aufgehoben und Laube als definitiver Direktor in allen seinen Rechten bestätigt. Die Gunst des Hofes hielt ihn fest, obwohl er am 29. Dezember sich eine Verwahrung wegen seines Benehmens auf einer Jagd, bei der er »die schuldige Ehrfurcht außer Acht gelassen«, zuzieht.

Hat aber Laube gehofft, am Ende des fünften Jahres die Wiener Kritik auf seiner Seite zu sehen, so hat er sich sehr getäuscht: es sind ihm auch manche Freunde der ersten Zeit abgefallen.[1] Dieser Stimmung gibt ein großer Artikel der »Monatsschrift für Theater und Musik«, der Fortsetzung der »Rezensionen«, in scharfer Weise Ausdruck:

Hier heißt es (1855, S. 1 ff.): »Fünf Jahre rastloser Arbeit einer neuen Leitung des Burgtheaters lassen uns doch noch zu keinem andern Gesammturtheile kommen, als zu der Erklärung, das Burgtheater sei in einem noch heutigen Tages fortdauernden Gährungsprocesse begriffen — das heisst zu einer Negirung jedes Gesammtresultates. Die Leitung des Herrn Laube ist von solcher Art und Beschaffenheit, dass der erbittertste Gegner ihm manche treffliche Eigenschaft zugestehen und seine wärmsten Vertheidiger ihn der unbegreiflichsten Fehler zeihen müssen. Mit der einen Hand wird das Edle und Gediegene hochgehalten und zur Geltung gebracht, mit der andern das Rohe, Gemeine gewaltsam hineingezogen in einen Kreis, der von solcher Berührung bisher verschont geblieben war. Gehören diese zwei Hände einer Persönlichkeit, dann tritt uns Herr Laube als verkörperte Inconsequenz entgegen; gehören sie mehr als einer Persönlichkeit, dann erklären wir uns die sonderbaren Widersprüche in der Leitung des Burgtheaters als das Ergebnis verderblicher Schwankungen im Regimente dieses Instituts. Wir müssen beständig unterscheiden — und darin sollte man wohl das Hauptgebrechen der Direction des Burgtheaters suchen — zwischen Herrn Laube von heute und Herrn Laube von gestern, und, was das Schlimmste ist, wir wissen nie, was Herr Laube uns morgen bringen wird.«

Auswärtige Blätter freilich und mancher wohlgesinnte Beobachter geben seinem Theater schon jetzt den Ehrentitel einer »Deutschen Musterbühne«.[2]

---

habe bei meinem Eintritte erklärt, dass nicht Sparsamkeit um jeden Preis das Motto eines ersten Kunstinstituts im Kaiserstaate sein könne«. Er verlangt im Gegenteil noch um 20.000 Gulden mehr als bisher. »Dieser scheinbar — aber nur scheinbar — entbehrliche Fünftheil über die absolut nothwendige Summe ist der Lack und der Glanz, welcher ein Kunstwerk erst reizend macht und welcher sich eben deshalb auch am besten verzinst.« Er betont, daß er »vom Bedürfnisse des Geldeinnehmens gedrängt, das bessere Stück dem weniger guten geopfert habe, nur weil jenes um 100 Gulden weniger Cassa macht«. Es bleibt aber bei 100.000 Gulden.

[1] Er schreibt an Kolb, 11. Mai 1853, indem er sich beklagt, daß die Allgemeine Zeitung den Wiener Theaterbericht so vernachlässige: »Wir haben hier eine Saison gehabt, wie noch nie; wir haben einen Schluss gehabt mit dem fünfwöchentlichen Gastspiele der Bayer wie nie; wir haben mit strengen deutschen Trauerspielen einen Zudrang von Menschen gehabt, dass unser Haus immerfort um das Dreifache zu klein war; wir haben mit Goethes Tasso (der eigentlich nie wahrhaften Erfolg auf der Bühne gehabt) einen enthusiastischen Eindruck hervorgebracht und Tausende von Zuschauern beim Tasso! zurückweisen müssen, kurz, wir sind in Wien in kaum gehoffter Blüte des strengsten recitierenden Dramas — und Ihre Allgemeine Zeitung bringt davon kein Wort?« (Neue Freie Presse Nr. 7880).

[2] Vgl. den Brief Cornets in Sterns Geschichte des Operntheaters (50 Jahre Hoftheater 1, S. 86).

2. BIS ZUM TODE LANCKORONSKIS (1855—1863).

Das neue Jahr 1855 schien den Gegnern Laubes beinahe Recht zu geben. Er selbst nennt es eines der unergiebigsten seiner ganzen Wirksamkeit. Es gelingt kein neues Engagement, selbst Dr. August Förster aus Posen vermag im Mai als Bolz in den »Journalisten«, Melchthal im »Tell« und Ringelstern in »Bürgerlich und Romantisch« nicht völlig durchzudringen, so daß Laube ihn vorläufig ziehen läßt, freilich um ihn, wie er bald beweist, sicher im Auge zu behalten.[1] Von 19 Novitäten fallen 13 ziemlich ab, Nichtigkeiten wie »Eine Partie Piquet« oder »Gänschen von Buchenau« erleben 16 und 13 Aufführungen, ein ziemlich widerwilliger Versuch, das einst beliebte spanische Drama, freilich in der fragwürdigen Gestalt des »Stern von Sevilla« von Zedlitz (26. Januar)[2] wieder einzubürgern, mißglückt, ebenso wie der »Prätendent von York« von Meißner (28. Oktober)[3] oder ein Schauspiel Prechtlers »Cäcilie« (19. November), »dramatisches Morphin«, wie ein Kritiker sagt. Eine neue Enttäuschung bereitet der so glücklich eingeführte Hackländer mit »Zur Ruhe setzen«, Bauernfeld siegt weder mit flüchtigen Arbeiten wie den »Zugvögeln« (27. April)[4] noch mit den »Virtuosen« (23. Oktober);[5] eine »bezähmte Widerspänstige« in grobkörnigster Psychologie führt das größere Lustspiel »Fata Morgana« (16. März)[6] vor, dem 1856 noch der völlige Durchfall einer öden Historie »Unter der Regentschaft« (22. Februar) folgte.[7] Noch schlimmer erging es der so bewährten Birch-Pfeiffer, deren »Trauschein« (4. Oktober) die Entrüstung der Kritik gegen den Direktor, der solches Zeug nicht zurückweise, entfesselte. Reprisen wie der »Othello« scheiterten an der ungenügenden Darstellung durch Wagner und Gabillon, während die Seebach große Anerkennung fand,[8] die »Familie Schroffenstein« in einer Bearbeitung Laubes, die sich stark an Holbein anschloß, verschwand nach fünf Aufführungen,[9] eine

[1] Briefe und Tagebücher teilt auszugsweise Weilen mit, Wage 1900, S. 168 ff., 218 ff. Die Kritik ist recht freundlich: Wanderer Nr. 234, Ostdeutsche Post Nr. 121, Humorist Nr. 122, 134, Presse Nr. 105, Monatsschrift S. 280.

[2] »Wer nicht gähnte, nickte ein, und wer nicht einnickte, war empört.« Wanderer Nr. 45, Ostdeutsche Post Nr. 23 f., Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 22, Presse Nr. 21, Monatsschrift S. 53.

[3] Österreichische Zeitung Nr. 430, Wanderer Nr. 484, Allgemeine Zeitung Nr. 319, Ostdeutsche Post Nr. 247, Humorist Nr. 283, 307, Presse Nr. 242, Alfred Meißner, Geschichte meines Lebens 2, S. 383.

[4] Ostdeutsche Post Nr. 101, Humorist Nr. 115, Presse Nr. 98, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 119.

[5] Österreichische Zeitung Nr. 438, Wanderer Nr. 492, Allgemeine Zeitung Nr. 360, Presse Nr. 246, Monatsschrift S. 533, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 120. Vgl. den Brief Laubes, Neues Wiener Tagblatt 1894, Nr. 11.

[6] Wanderer Nr. 127, Allgemeine Zeitung Nr. 84, Ostdeutsche Post Nr. 65, Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 73, Monatsschrift S. 159, 217, Presse Nr. 63, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 119. In Briefen an Laube fordert Bauernfeld immer wieder die Wiederaufnahme dieser Stücke. »Fata Morgana hat bei den späteren Aufführungen entschieden gefallen. Daß die letzte an dem ersten schönen und warmen Frühlingsabend stattfand und daher die Einnahme etwas nachliess, ist weder meine Schuld, noch auch ein Grund, das Stück zurückzulegen.« Er fordert auch Sonntags-Aufführungen (25. April 1855). Am 27. November 1858 verlangt er das Stück wieder, wie auch die »Virtuosen«: »Jetzt wäre vielleicht eine passende Zeit für diese unschuldige Satire, da wir die entsetzliche Zukunfts-Oper mit eigenen Ohren gehört.«

[7] Ostdeutsche Post Nr. 46, Österreichische Zeitung Nr. 102, Humorist Nr. 52, 61, Allgemeine Zeitung Nr. 62, Wanderer Nr. 93, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 120 ff.

[8] Allgemeine Zeitung Nr. 27, Ostdeutsche Post Nr. 15, Monatsschrift S. 51, Presse Nr. 12.

[9] Wanderer Nr. 204, 208, Humorist Nr. 120, Monatsschrift S. 274, Presse Nr. 6, 102: »Die Direction hat die durch Mangel an Kunst und Geschicklichkeit berüchtigte Heinrich-Bearbeitung übertroffen.«

»Fiesco«-Vorstellung wird als »Parodie« bezeichnet, die »Jungfrau von Orleans« gibt den Besuchern des Burgtheaters Gelegenheit, »zehn Jahre fern von ihr über die einstige Besetzung nachzudenken«,[1] der »Götz«, den Laube keck als Festspiel zur Geburt der Erzherzogin Sophie mit einer huldigenden Rede interpolierte, wirkte wenig.[2] Auch »Menschenhaß und Reue«, »Die deutschen Kleinstädter« und der dem Dichter zu Liebe wieder aufgenommene »Deutsche Krieger« taten ihre Schuldigkeit nicht mehr. Das Shakespeare-Repertoire, das mehrfach jetzt als vernachlässigt bezeichnet wird, mit »König Johann« zu erweitern, wurde dem Direktor, der hauptsächlich um der Seebach willen das Stück eingerichtet hatte, untersagt, wo schon, wie Laube sich ausdrückt, die »Schatten des Konkordats am Horizonte auftauchten«. Die Kritik zeigt sich dem Burgtheater entschieden feindselig. Sie wurde noch mehr herausgefordert, als die oberste Hoftheaterleitung ihr die Freikarten entzog. Durch ein halbes Jahr wurden nun die Schauspieler überhaupt nicht besprochen, bis die drakonische Maßregel zurückgenommen war.[3] Am schwersten bloßgestellt war dadurch der Direktor, und es kann nicht Wunder nehmen, wenn der Gedanke, seine Stellung aufzugeben, durch Laubes Kopf zieht und auch in einigen Blättern sein Echo findet. Die Ergebnisse einer Reise durch Deutschland legt er am 24. August 1856 in einem beachtenswerten Exposé nieder.

Er konstatiert mit Freude, daß die Meinung allgemein verbreitet sei, das Burgtheater sei das erste Kunstinstitut deutscher Zunge, selbst Berlin und Dresden müsse ihm den Vorrang unbedingt einräumen. »Dennoch sind Berlin und Dresden gefährliche Rivalen für uns, weil sie für Gewinnung erster Kräfte die höchsten Gagen nicht scheuen und durch lockende Urlaubsausdehnung, sowie durch allerlei Ausnahmslicenzen für erste Mitglieder und endlich durch den Hinweis auf die viel wohlfeileren Aufenthaltskosten uns gute Kräfte abwendig machen. In diesem Betracht sind wir überhaupt seit drei bis vier Jahren sehr in Nachtheil gerathen. In Berlin kriegen jetzt zehn Jahre Dienst ungefähr so viel Pension als bei uns 25 Jahre und selbst Stadttheater in Mannheim und Frankfurt a. M. haben aus städtischen Mitteln die Zuschüsse zur Theater-Casse so außerordentlich erhöht, dass sie — verhältnissmäßig — die unserigen übersteigen. Deshalb können auch solche zweite Theater ungewöhnliche Gagenopfer bringen für einzelne Mitglieder, damit ihnen solch ein Mitglied nicht mehr vom Hofburgtheater entführt werden könne. Die Ausstattung neuer Stücke ist in Frankfurt bei weitem glänzender als bei uns, weil wir seit einigen Jahren zur strengsten Sparsamkeit genöthigt sind und die Einschränkungen doch lieber in Kleidern und Decorationen bewerkstelligen als im Personale. Nicht den kleinsten Schritt dürfen wir weiter gehen in diesen Einschränkungen, ohne geradezu auffallend abzustechen von solchen Stadttheatern, wo ich jetzt schon eine Vergleichung der Essex-Ausstattung mit der unserigen anhören musste, die nicht zu unseren Gunsten ausfiel. Rechnen wir die 20.000 Gulden Pensionen, welche wir aus der Theater-Casse bestreiten müssen und den Ausfall des mit Freibillets fast ganz besetzten dritten Stockes, endlich den großen Ausfall des ersten Parterres, welches dem Kais. Offizierscorps zur Disposition gestellt wird, von der Dotation ab, so erreicht dieselbe nur die Höhe von etwa — 50 000 Gulden. Sie müsste bei dem jetzigen strengen Regime der Sparsamkeit vielleicht hinreichen, das unerlässlich Nothwendige zu leisten, da wir ein großes Publicum haben — aber für das Publicum ist theils kein Raum vorhanden in dem kleinen Hause, teils sind die ein Zugstück ausnützenden Wiederholungen nicht verwendbar, weil der Allerhöchste Hof und die Abonnenten ein eintöniges Repertoire nicht gutheißen würden. Endlich sind Wiederholungen nur guter neuer Stücke möglich und diese sind sämtlich Tantièmen-Stücke, kosten also ein Zehntel der Einnahme. Mit jedem Jahre werden natürlich die Tantièmen-Stücke immer zahlreicher im Repertoire, die Summe der Tageskosten schwillt also mit jedem Jahre höher an und es ist nicht abzusehen, wie das Institut auf seiner Höhe erhalten werden soll bei der jetzigen Dotation. Die Ersparungen nöthigen uns, den fundus instructus, Garderobe und Decorationen namentlich, nicht mehr hinreichend zu ergänzen, also verfallen zu lassen. Die steigenden Ersparungen nöthigen uns endlich, auf einzelne ausgezeichnete Mitglieder ganz zu verzichten, weil sie für uns zu theuer sind, und wir darum mit den Theatern in Deutschland nicht mehr concurriren können — kurz, es ist wirklich kein Mittel übrig, das Institut auf seiner Höhe zu erhalten als die immer wiederkehrende und oft begründete Bitte: Daß unserer Casse wenigstens zunächst die Zahlung der Pensionen abgenommen werde.« Man macht ihm den Vorschlag, einige Mitglieder in den Ruhestand zu versetzen oder zu entlassen. Auch diesen bezeichnet er in ausführlichen Gutachten als unmöglich. Er zieht die Pensionierung Löwes in Betracht.

»Er ist nicht der älteste, aber in den Mitteln unverhältnissmäßig mehr zurückgegangen als ein anderer hochbesoldeter Veteran (Anschütz). Sein Organ ist erschöpft für die großen Aufgaben, welche ihm zukommen, sein Gedächtnis ist hinfällig geworden, selbst für kleinere Aufgaben. Aus eigenem Antriebe würde ich nie vorschlagen, einen Veteranen von solcher geschichtlicher Bedeutung an einem Kunstinstitute vor seiner völligen Erschöpfung zu beseitigen, weil meines Erachtens ein Institut sich selbst ehrt und hebt, wenn es seine Vergangenheit ehrt und hoch hält und nicht nur nach der Ziffer abschätzt.« Er bespricht die Möglichkeit der Pensionierung von Frau Anschütz und Frl. Wildauer u. a. und rechtfertigt die doppelte Besetzung des tragischen Faches durch Fräulein Seebach und Fräulein Würzburg: »Sie ergänzen einander, weil sie beide ganz verschiedene Eigenschaften haben und sind uns beide werth und wichtig.« Im äußersten Notfalle müßte die Würzburg gehen: »Die mit höherem Talente begabte und die, welche die größere Anziehungskraft auf das Theaterpublicum ausübt, ist Fräulein Seebach.« So wären freilich 20.000 Gulden erspart. »Ich halte diese Massregel für ebenso verderblich, wenn nicht für noch verderblicher als jene (Sparsamkeit mit Garderobe). Sie untergräbt den moralischen Credit des Instituts und setzt es in die Reihe jener Stadttheater der großen deutschen Handelsstädte, welche in neuester Zeit das Theater so empfindlich geschädigt haben.«

---

[1] Humorist Nr. 299, ähnlich Monatsschrift S. 428.

[2] Die Ostdeutsche Post Nr. 57 meint: »Da Goethe, der ein Hofmann war, kein Bedenken getragen hätte, Herrn Laube diese Licenz zu gestatten, wollen wir nicht Goethescher als Goethe sein.« Vgl. Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 54. Die Stelle ist abgedruckt bei E. Kilian in: »Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen« (Theatergeschichtliche Forschungen 2, S. 96 ff).

[3] Vgl Allgemeine Zeitung Nr. 137, 319, 360, 1856, Nr. 50, Humorist Nr. 313.





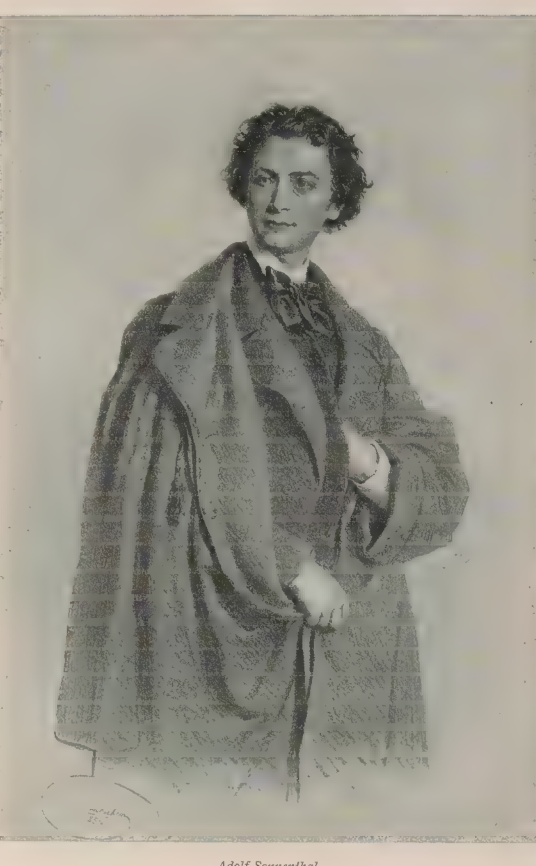
[illegible]





ALFRED VON SONNENTHAL

Das Resultat aller dieser Verhandlungen bleibt immer dasselbe; neuerdings wird ihm strenge aufgetragen, die fixierte Summe, mit der er ja »so Vorzügliches geleistet«, nicht zu überschreiten. Und da rief Publikum und Presse nach besserer Ausstattung und neuen Kräften! Jedoch nirgends so rasch wie im Theater folgt auf Regen Sonnenschein. Zwar brachten die nächsten Jahre schwere Verluste; 1857 schied die Seebach, und Frau Bayer-Bürck mußte zu Hilfe eilen, um ein tragisches Repertoire überhaupt möglich zu machen. Lußberger und Lucas starben 1857, und die lieben Alten wurden nicht jünger, begingen doch Anschütz 1857 und Löwe 1861 ihre mit Begeisterung gefeierten Jubiläen.[1] Von verschiedenen Entdeckungsfahrten durch die deutschen und österreichischen Provinzen brachte denn Laube wohl manche trügerische Hoffnung heim, aber dafür entschädigten glückliche rasch aufeinander folgende Funde, die er mit gerechtem Stolze verkündet, mag er auch manchmal sich allzu sehr als einziger Entdecker fühlen. Am tiefsten hat sich wohl sein Scharfblick bei dem jungen Manne bewährt, der im Mai 1856 als Mortimer, Geheimer Agent und Don Carlos debutierte. Es war der 24jährige Adolf Sonnenthal, der von der Schneiderbank weg zum Theater geeilt war und nach manchen Künstlerfahrten durch Ungarn und Deutschland von Laube an die Bühne gerufen wurde, auf der er als Anfänger statiert und die Aufmerksamkeit Dawisons auf sich gelenkt hatte. Seine Erscheinung schildert Rudolf Valdeck:[2] »eine schöne Gestalt, ein Kopf, dessen schwarze Lockenfülle allein genügt, ihm Bedeutung zu geben«; aber sie genügte nicht, um ihm als Tragiker Geltung bei Publikum und Kritik zu verschaffen, während die eine Lustspielrolle, noch dazu gefährlich durch die Erinnerung an Fichtner, ihm sofort den Platz anwies, den er schnell ganz und



Adolf Sonnenthal.
Mit Genehmigung des Verlegers L. T. Neumann, Wien.

[1] Der Brief Laubes an Löwe bei Sauer, Aus Ludwig Löwes Nachlaß, S. 19.

[2] Ostdeutsche Post Nr. 116, 120, 121. In der Presse Nr. 232 nennt Uhl ihn einen vollständigen Anfänger. In der Österreichischen Zeitung Nr. 251 nennt ihn Betty Paoli nur für Provinzbühnen möglich, gibt aber bald seine Lustspielbegabung zu (Nr. 260). Lobend Humorist Nr. 139, 143, 294, vgl. die Biographien von Ludwig Eisenberg (2. Auflage 1900) und Rudolf Lothar, sowie die Charakteristik J. Minors in 50 Jahre Burgtheater, S. 11 ff.

unter jubelnder Zustimmung Wiens in Besitz nahm. Er verstand es wie keiner nach dem schönen Worte Minors »eine Liebeserklärung zu machen«, so wurde er zum gefeierten Helden des deutschen wie besonders des französischen Salons, in den er nicht nur die feinsten Formen, sondern auch die zarteste Empfindung hineintrug. Schon 1863 grüßt man ihn als den Künstler, der »wie kein anderer berufen ist, die Tradition des Burgtheaters auf dem Gebiete des feinen Lustspiels aufrecht zu erhalten«.[1] Das Reich, das ihm Mutter Natur angewiesen, hat er sich, geleitet durch sorglich gepflegte Kunst mächtig erweitert, bei Fichtner war er in die Lehre gegangen, aber spätere Zeiten bewiesen, daß er auch bei Anschütz eifrig Kolleg gehört. Aber nur langsam machte er sich, selbst in Meisterleistungen wie dem Clavigo, dem Eleazar in den »Makkabäern«, auch im ernsten Drama geltend.[2]

Hatte Sonnenthal einen langsamen, aber sicheren Erfolg, so war einer anderen neuen Kraft, die das Burgtheater an sich heranzog, der glanzvolle, aber gefährliche stürmische Jubel bei ihrem ersten Erscheinen beschieden. Friederike Goßmann kam 18jährig im Mai 1856 aus Hamburg, wo Maurice ihre eigentliche Begabung, die bisher unsicher hin- und hergeschwankt, entdeckt hatte. Ihre Gastrollen: Marianne in den »Geschwistern«, Wolfgang Goethe im »Königsleutnant« und die Naiven in »Erziehungsresultate« und »Rose und Röschen« brachten ihr unerhörte Triumphe.[3] Sie verkörperte, was ihre Zeit unter echter Natürlichkeit verstand. Ohne eine Schönheit zu sein, entzückte sie durch unwiderstehliche Drollerie, sie war ein Stück Gamin und ein Stück Soubrette, ein weiblicher Komiker, den kleine Ungezogenheiten nur um so reizender machten. Ungestüm wurde ihre Gewinnung gefordert, ungerne entließ sie Hamburg, im Mai 1857 trat sie ihr Engagement in Wien an, wo eine Goßmann-Epoche hereinbricht. Jetzt erst hatte das Burgtheater dasjenige, was keine Bühne ohne Schaden entbehren kann: eine fesselnde weibliche Individualität, die einen der schwersten Verluste des Burgtheaters, den der Neumann, die sich mit Schluß des Jahres 1856 als Gräfin Schönfeld von der Bühne zurückzog,[4] aufzuwägen versprach.

Bis zu dem Eintritte der Goßmann und Sonnenthals hatte das moderne Repertoire sich wenig erweitert. Es dominieren die Einakter, nur Frankreich liefert einen nennenswerten Erfolg mit den »Biedermännern« (20. März 1857),[5] deren scharfe Spitzen die Bearbeitung von Branitz — Pseudonym von Betty Paoli — stark abstumpfte, wobei noch Laube selbst die Hauptrolle für Beckmann ausgestaltete, so daß sie, wie er mit merkwürdigem Stolze erzählt, »ihres fremdartigen Charakters ganz entkleidet« war. Sonst mußten Reprisen, unter ihnen die »Pagenstreiche« Kotzebues, Angelys »Von Sieben die Häßlichste«, der »Ring« Schröders, bürgerliche Schauspiele Ifflands den Mangel an Novitäten decken. Aber die Goßmann bringt mit ihrem Eintritte eine der erfolgreichsten Novitäten, die dem Burgtheater überhaupt je beschieden war, die »Grille« (11. Mai 1857) und erringt in dem durchaus unverächtlichen

---

[1] Emil Kuh in Österreichische Zeitung Nr. 179. Im selben Jahre nennt ihn F. Uhl (Botschafter Nr. 118) den besten Lustspielliebhaber, den die deutsche Bühne besitzt, beklagt aber, daß er gerade in der Tragödie besonders beschäftigt werde, wenn er sie auch besser als jedes andere Mitglied spiele.

[2] Seine Fortschritte konstatiert schon 1857 ein Brief Zedlitz' (vgl. Neue Freie Presse Nr. 706), Allgemeine Zeitung Nr. 22, Ostdeutsche Post Nr. 229. 1858: Österreichische Zeitung Nr. 97, 1860: Ostdeutsche Post Nr. 309 u. a. Gegen seine tragischen Rollen 1856: Ostdeutsche Post Nr. 453, Monatsschrift S. 327, 386. 1858: Presse Nr. 114, 119. 1859: Österreichische Zeitung Nr. 56. Noch 1861 erhält die Monatsschrift eine anonyme Zuschrift, man möge doch Herrn Sonnenthal zur Überzeugung bringen, daß er in tragischen Rollen unmöglich sei. Die Redaktion erwidert, sie habe dies selbst oft gesagt, seine neuen Leistungen nötigen sie aber zu einer anderen Beurteilung. Speidel sagt im selben Jahre (Vaterland Nr. 69), er sei »wie meist im Trauerspiele« nicht an seiner Stelle. Am 26. August 1862 schreibt Küstner an Laube: »Vielleicht reflectiren Sie nicht mehr auf einen jugendlichen Liebhaber, weil Sonnenthal nicht bloss in Conversationsstücken, sondern auch im Trauerspiele gefällt.«

[3] Wiener Zeitung Abendblatt Nr. 144, Ostdeutsche Post Nr. 120, Österreichische Zeitung Nr. 260 f., Humorist Nr. 144.

[4] Vgl. Presse Nr. 229, 294 (Valdeck meint, sie wäre aus ihrem engen Fache nicht herausgekommen: »Wir würden sie verlieren, wenn wir sie behielten«), Ostdeutsche Post Nr. 295, Wanderer Nr. 588, Allgemeine Zeitung Nr. 360. 1857 Monatsschrift S. 1, S. 44. 1850 schreibt Speidel (Wiener Zeitung Nr. 279), als die Gabillon die Beatrice in »Viel Lärm um Nichts« spielte, »Man müßte zuerst Fräulein Neumann vergessen. Aber vergesse, wer kann! Vergesse Jemand jene glückliche Mischung von Empfindsamkeit, feinem Verstande und schalkhafter Laune. Wie eine im besten Klingen gesprungene Saite tönt das kleine Stimmchen immer fort, das unter Umständen so mächtig zu wirken versprach«.

[5] Humorist Nr. 78, Presse Nr. 68, Ostdeutsche Post Nr. 67, Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 67, Monatsschrift S. 215, Wanderer Nr. 137, Allgemeine Zeitung Nr. 87.



Regina Delia.
Mit Genehmigung des Verlegers L. T. Neumann, Wien.

Theaterstücke einen beispiellosen Erfolg, an dem die übrigen Mitwirkenden, Baumeister, La Roche, Frau Hebbel, würdigen Anteil nahmen.[1] Ein Wahnsinn brach im Publikum aus, der nur in den Tagen der Jenny Lind oder der Pepita Analogien findet. Der »dumme Junge«, den sie dem Didier ins Gesicht schleudert, wurde zum Bundesworte der heißblütigsten Verehrer, die das Burgtheater bei jeder Vorstellung belagerten, und die Blätter füllten sich mit Anekdoten aus dem Leben der »Einzigen« und »Göttlichen«, sie verstand es auch für ihr Privatleben zu interessieren und erregte Enthusiasmus, als sie in einer Rolle außerhalb der Bühne — in einem kleinen Mehlmesserladen der Vorstadt zum Besten der armen Familie des Eigentümers verkaufend — auftrat. Ein spekulativer Geschäftsmann machte mit einem »Goßmann-Huldigungslikör« glänzende Geschäfte. Nicht als Theaterpikanterien sind solche Anekdoten hier vorgetragen; sie bezeugen das rege Interesse, das man an der Schauspielerin nimmt, und dieses wirkt wieder auf das Theater zurück. Laube ist nicht der Mann, einen derartigen Vorteil sich entgehen zu lassen. Die »Grille« erscheint oft drei-, ja viermal im Wochenrepertoire; nur weil sie doch nicht jeden Abend sein kann, wechselt sie gelegentlich mit den »Biedermännern« ab, spöttelt eine Zeitung. Und die Goßmann spielt nun alte und neue Lustspiele durcheinander, selbst Claurens »Hotel von Wiburg« und »Der Bräutigam aus Mexiko« werden hervorgeholt, ihre Hauptlieferantin bleibt die Birch-Pfeiffer, deren »Fräulein Höckerchen« nur durch sie möglich erscheint, Kleinigkeiten wie »Feuer in der Mädchenschule« finden festen Platz im Repertoire, ihr Name bürgte schon wenigstens für ephemere Erfolge. Der Goßmann gegenüber zeigt sich ein Fehler Laubes, den er bald darauf bei der Wolter wiederbegeht: er preßt Erfolge von Stücken wie von Künstlern allzu heftig aus. Friederike Goßmann war nicht stark genug, um die Überlast der Anbetung, die ihr die Direktion, Publikum und Kritik aufluden, unbeschädigt zu ertragen. Bald stellt sich eine Manier von Naivetät ein, sie greift zum Outrieren des Grotesken, wo sie sicher war, immer die Bewunderung für sich zu haben. So werden frühzeitig warnende Stimmen laut,[2] besonders vor Rollen, welche über ihre Schablone hinausgehen, wie ihrem vielumstrittenen Käthchen von Heilbronn.[3] Leider läßt sie sich hinreißen, auch ihre äußere Stellung



Anna Kratz.

---

[1] Österreichische Zeitung Nr. 217, Humorist Nr. 128, Presse Nr. 110 f., Monatsschrift S. 312, Wanderer Nr. 219, 253. Zedlitz schreibt (Neue Freie Presse Nr. 706): »Das ist seit Jahren eine der merkwürdigsten Vorstellungen, die ich erlebt habe. Eine Naturwüchsigkeit dieser Art ist mir gar nicht vorgekommen. Was an ihr entzückt, würde an anderen mißfallen; dazu aber ein solches Übersprudeln, ein solches Sichgehenlassen bei der jungen Person, wie es nur das genialste Naturell eingeben kann. Dabei kann das kleine Ding die ernsten Gefühlsäußerungen mit so tiefer nachhaltender Betonung erklingen lassen, mit der gleichen unbewussten Naturkraft, dass Einem das Wasser in die Augen kommt. . . Kurzum, es ist weder ein großes Talent, noch eine große Kunstbildung; es ist volle Genialität, die man nehmen muss, wie sie ist.« Karl Rettich (8. Mai): »Ich bin auch von ihr bezaubert, das ist nun einmal wirklich ein großes Talent. Es ist reine Natur und wahre Komik in diesem Wesen, wie ich sie lange nicht auf der Bühne gesehen. Ein so kecker satirischer Humor, eine wahrhaft komische Kraft! Die Rolle hat die Birch-Pfeiffer mit der »Kleinen«, wie sie sie immer nennt, studiert.«

[2] So Presse 1857, Nr. 246: »Fräulein Goßmann sollte hin und wieder doch auf den Charakter sehen, den sie darstellt«. Nr. 265: »Sie ist immer der muntere Schalk mit dem reizenden Schelmengesicht, mit der naiv gehaltenen Rede und den raschen und kurzen Bewegungen der Grille, welche insgeheim ihre eigene Naivetät und unmögliche Natürlichkeit berechnet wie ein Mann.« Besonders scharf tritt Speidel auf: Wiener Zeitung 1858, Nr. 254, Abendblatt Nr. 34, 268; vgl. Presse Nr. 127, 246; 1859, Presse Nr. 309, Monatsschrift S. 752; 1860, Monatsschrift S. 233.

[3] Vgl. 1857 Humorist Nr. 290, Wanderer Nr. 460, Allgemeine Zeitung Nr. 262, Presse Nr. 236. »Nächstens«, meint die Ostdeutsche Post Nr. 235, »kann sie auch den Mephisto spielen«. Figaro Nr. 43, Monatsschrift, S. 556. Laube spricht von ihrem »sehr einfachen und kindlichen« Käthchen (Neue







dem Burgtheater gegenüber zu verändern, und unzufrieden mit den naturgemäß allmählich sich schwächenden Erfolgen und der freilich bescheidenen Gage — sie bezog alles in allem 4500 Gulden — schließt sie 1860 einen Gastspielvertrag, der sie bloß für sechs Monate jährlich der Hofbühne verpflichtet, nachdem sie im vorangehenden Jahre, da man sich geweigert hatte, diese Wünsche zu erfüllen, für längere Zeit ganz ausgeschieden war. Da führte sie nochmals eine nahe Verwandte der »Grille«, das »Kind des Glücks« (30. Jänner 1861) zum Siege, doch am 7. März scheidet sie, um die Gattin des Grafen Prokesch-Osten zu werden, aus dem Burgtheater,[1] dem sie durch vier Jahre so unendlich viel bedeutet hatte. Doch auch abgesehen von der Goßmann, die Laubes künstlerische Erziehung teils durch ihre, teils durch seine Schuld nicht in genügender Weise erfahren, entwickelte sich das Lustspielpersonale langsam wieder seiner gewohnten Vollendung entgegen. Neben Frau Gabillon, wie Zerline Würzburg seit 1856 hieß, und Fräulein Boßler, die 1861 auch der von Laube ingrimmig gehaßte Gott Hymen den Brettern entführte, traten 1856 talentvolle Anfängerinnen wie Fräulein Scholz und Fräulein Delia, freilich beide nur für ein Jahr; durch schöne Repräsentation im Salon wirkte Frau Kierschner; während Fräulein Kronau, die auf der Hofbühne keine besonderen Erfolge erzielen konnte, ans Karltheater hinüberzog, holte sich Laube von dort den vermeinten Ersatz für die Goßmann, Fräulein Kratz (1861), die zwar ihre Erfolge als Soubrette auf dem neuen Boden nicht wieder erreichte, aber sich in ihrer derben Frische für eine Reihe von Rollen ausgezeichnet eignete, so daß sie zum Beispiel als Lorle in »Dorf und Stadt« ihre Vorgängerin in Schatten stellte.[2] Zwischen Sentimentaler und Naiver schwankte Auguste Baudius hin und her, die 1861 im vollen Zauber ihrer 17 Jahre auf dem Burgtheater erschien und bald in ihrer sinnigen Fröhlichkeit wie in ihrem weichen Ernste zum Liebling des Publikums wurde.[3]



Auguste Baudius.

Die Goßmann freilich blieb noch unersetzt, Fräulein Hedwig Raabe, die später als Gattin Niemanns eine so bedeutende Stellung im Theaterleben Deutschlands einnahm, fand bei ihrem Gastspiele im April 1863 äußerst kühle Aufnahme.[4] Die Schar der ersteren Schauspieler, unter denen Fichtner und La Roche von älteren Kräften obenan stehen, bedarf nur geringer Ergänzung, Versuche mit Franz Jauner und Karl Sontag (1857) führen zu keinem Resultate, aber die Kräfte zweiten und dritten Ranges,

Freie Presse Nr. 13166). Hebbel an Kuh (14. Oktober): »Wir haben jetzt hier ein Käthchen von Heilbronn, bei dem das allerschnippischeste Stuben-Madel noch in die Schule gehen könnte. Das gefällt aber hier ungemein«. (Briefwechsel 2, S. 124).

[1] Siehe Wiener Zeitung Nr. 61; Vaterland Nr. 58, freundliches Abschiedswort Speidels, der sie einen »weiblichen Naturburschen« nennt; Österreichische Zeitung Nr. 62 (E. Kuh); Hebbel Werke 10, S. 224 f., 229, 239 (ein »Homunculus des Virtuosentums«).

[2] Vgl. Wiener Zeitung 1860, Nr. 301. 1861: Presse Nr. 83, Monatsschrift S. 401, 413, Hebbel 10, S. 284. 1862: Wiener Zeitung Nr. 71, 113, Botschafter Nr. 114.

[3] Über sie berichtet an Laube G. Freytag aus Breslau, allerdings nicht aus eigener Anschauung (18. Dezember 1859): »Fräulein Baudius ist hier bis jetzt elfmal in den großen Rollen der Seebach aufgetreten, ganz Anfängerin, Schule ihres Vaters, wie ich höre. Mittelgroße Gestalt, geschmeidiger Körper, nicht schön, aber hübsch, ausdrucksfähige Augen und Züge, Sprache nicht stark, nicht großartig, aber ziemlich correkt geschult, ruhiges Athemholen, in den Scenen großer Leidenschaft noch nicht herausgearbeitet, ihr Spiel noch sehr viel Dressur, dass die Stärke eigener Kraft noch nicht ersichtlich ist, keinerlei Abgeschmacktheiten, sie erscheint immer anständig, macht den Eindruck guten Mittelguts in der Anlage«. 1861 Wiener Zeitung Nr. 89, 96, Presse Nr. 97, 348, Vaterland Nr. 84, Österreichische Zeitung Nr. 91.

[4] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 83: »Ein kleines, hübsches Talent, welches aber zur Zeit noch vollständig auf fremde Rechnung lebt«. Monatsschrift S. 256, Ostdeutsche Post Nr. 104, Presse Nr. 100, Wanderer Nr. 100, Österreichische Zeitung Nr. 177.

deren Bedeutung für das Ensemble Laube immer nachdrücklich hervorgehoben, wurden sorgfältig ergänzt und die gewonnenen festgehalten. Als Vertreter feiner, diskretester Komik tritt neben die Drastik Beckmanns und Meixners 1863 Hermann Schöne, ein Sprößling Sachsens. Sein künstlerischer Takt und seine auch das Kleinste sorgfältig ausfeilende Kunst machen ihn bald zu einem wichtigen Mitgliede der Künstlerschar des alten Burgtheaters, dem er auch in seiner echten Begeisterung und vornehmen Gesinnung auf das würdigste angehörte.[1] Jetzt ruft Laube den inzwischen nach Breslau engagierten Förster für »Lußberger-Lucassches Fach«, wie er ihm schreibt, er debutiert im Januar 1858 als Perin in »Donna Diana«, ohne damit, wie auch in einer Anzahl anderer humoristischer Rollen, wirklich durchzugreifen.[2] Doch erringt er sich langsam Geltung, besonders in Partien, die keine zu starke individuelle Färbung, weder nach der ernsten noch nach der heiteren Seite hin forderten. Es war die geistige Kraft, die ihm über die nicht eben hervorragenden schauspielerischen Qualitäten diesen Sieg verschaffte; ohne je ein Selbstschöpfer zu sein gelangen ihm Rollen, die eine gewisse Breite und Behaglichkeit forderten, außerordentlich, namentlich wenn er sie einem großen Vorbilde nachspielen durfte. Ein solches fand er in Anschütz und nützte es auch treulich. Wenn Laube ihn auffallend begünstigte, so geschah dies nicht in Überschätzung seiner achtungswerten künstlerischen Qualitäten, sondern um seiner Tüchtigkeit und treuen Pflichterfüllung willen, vornehmlich aber in der Erkenntnis, daß in diesem strebsamen Künstler der Keim zu einem echten, denkenden Dramaturgen und Theaterleiter liege. Zu diesen Aufgaben wie zur Übersetzung und Bühnenbearbeitung französischer Stücke hat er ihn herangezogen und auch praktisch eingeführt, indem er ihm zur größten Entrüstung seiner Kollegen 1860 als »Unterregisseur« eine neue Stellung schuf, die vielfach nicht mit Unrecht als eine Kriegserklärung gegen die wirklichen Regisseure und als ein verkappter Vizedirektorsposten aufgefaßt wurde.[3]



Hermann Schöne.

Wie die gesamte dramatische Produktion stagniert auch das deutsche Lustspiel. Den größten Erfolg heimst Laube selbst mit dem »Cato von Eisen« am 9. Februar 1858 ein. Fast wie einen Trumpf auf die Forderung, er möge das spanische Drama nicht vernachlässigen, spielt er dieses einem gewissen Gorostiza den Umrissen nach entlehnte, aber viel mehr an eine mit etwas Benedix versetzte Charakterkomödie älteren Stiles gemahnende Werk aus. Nannte er auch bei der ersten Vorstellung seinen Namen nicht, das Publikum konnte unmöglich diesen klotzigen Stil und die derb theatralische, aber höchst wirksame Führung verkennen. Die Rolle des Wahrheitsfanatikers, der in Lüge und Verleumdung hineingerät, war Fichtner auf den Leib geschrieben, Beckmann als Vater, die Goßmann und Boßler als junge Mädchen standen ihm ebenbürtig zur Seite. 18mal ging das Stück im ersten Jahre in Szene

[1] Vgl. Monatsschrift S. 285, Ostdeutsche Post Nr. 121, Presse Nr. 115, Botschafter Nr. 118. — Die lebendigste Schilderung seines Eintrittes gibt er in seinem Buche: Aus den Flegeljahren eines deutschen Schauspielers, S. 185 ff. Vgl. Hugo Thimig im Deutschen Nekrolog 7, S. 178 ff.

[2] Presse Nr. 7, Allgemeine Zeitung Nr. 19, Österreichische Zeitung Nr. 9, 257.

[3] Halm an Rettich 6. Juli 1860: »Förster ist Unterregisseur geworden, zur Erleichterung der Regisseure und des Herrn Laube, wie die Wiener Zeitung weitläufig auseinandersetzt, ohne jedoch über den Wirkungskreis, den Umfang und die Gränzen desselben Näheres anzugeben, ich bezweifle, dass diese Begünstigung des Herrn Förster der Gesellschaft in der Länge sehr angenehm sein wird.«

und lebte auch nach Fichtners Abgang durch Sonnenthal weiter.[1]

Seine Zeitgenossen lieferten dem Direktor wenig Brauchbares. Das Vorbild der Franzosen beherrscht Bauernfeld, dessen »Welt und Theater« (18. Februar 1859) als schwächliche Intrigenkomödie, die sich um Eckard-Koch und seinen Schauspielerberuf dreht, keinen Anklang fand,[2] ein Stück Prechtlers: »Der Sohn der Marquise« (28. Jänner 1857) lenkte den Unwillen der Kritik auf den, der es auf das Burgtheater stellte,[3] mit kleinen Proverbes hat Sigmund Schlesinger viel Glück, ihm folgen Hieronymus Lorm mit »Die Alten und die Jungen«, die Ebner-Eschenbach mit ihrem duftigen »Veilchen«. Gute gangbare Marktware liefert neben Benedix, der mit der »Stiefmutter« der Hebbel, sowie mit dem »Störenfried« der Haizinger und La Roche viel bewunderte Leistungen vermittelte, der junge G. von Moser, in dem ihm ein würdiger Nachfolger heranwuchs, Hermann Hersch, dessen »Familiendiplomat« (3. März 1860) sehr einschlug,[4] während seine in Norddeutschland so beliebte »Anna Lise« trotz der Goßmann beim Publikum am 14. Dezember 1858 kein williges Verständnis fand.[5] Der »Lustspiellöwe« aber, wie Laube sich ausdrückt, war »Der Winkelschreiber« von Adolphi (Winterfeld) (20. Januar 1861), der durch Beckmann und Meixner zum unverwüstlichen Repertoirestück wurde, nachdem sich die Oberbehörde lange gegen seine Genehmigung gesträubt.[6] Dagegen hatten die durch ihren Münchener Erfolg vielversprechenden »Drei Kandidaten« von Schleich (18. Oktober 1858) in Wien gar keinen Anwert.



Karl Meixner als »Winkelschreiber«.

---

[1] Humorist Nr. 35, Presse Nr. 34, Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 34 (Speidel), Monatschrift S. 119, 157, Ostdeutsche Post Nr. 84 (Valdeck), Allgemeine Zeitung Nr. 45 f., Österreichische Zeitung Nr. 32, Wanderer Nr. 33.

[2] Ostdeutsche Post Nr. 41, Presse Nr. 41, Monatsschrift Nr. 124, Wanderer Nr. 41, Allgemeine Zeitung Nr. 34. Österreichische Zeitung Nr. 42. Bauernfeld hatte das Stück schon 1853 eingereicht. »Wenn Sie dem Grafen begreiflich machen, dass das Lustspiel völlig harmlos ist, eine Art Wiener Localstück (durch die Figur des Eckard-Koch) und nichts mehr noch weniger als ein feinerer Faschings-Schwank — so soll es mich freuen« (15. Dezember). Am 27. November 1858 sendet er es wieder: »in einer Weise umgearbeitet, bei welcher die früheren Einwendungen des Herrn Oberst-Cämmerers wegfallen dürften«. Er findet aber doch noch Schwierigkeiten und muß weitere Abänderungen vornehmen. Speidel, der in der Wiener Zeitung, Abendblatt, Nr. 43 Bauernfeld als den Dichter der »sogenannten guten Gesellschaft« charakterisiert, sagt, daß dieses Stück »seine ursprüngliche komische Idee Rücksichten zum Opfer hat bringen müssen, die über alle Discussion stehen«.

[3] »Man möchte glauben,« schreibt Betty Paoli (Österreichische Zeitung Nr. 47), »dass irgend ein boshafter Dämon der Direction des Burgtheaters den Rath zuflüsterte, durch Vorführung dieser Novität Publicum und Kritik für die vorwitzige Klage über den Mangel an neuen Stücken zu bestrafen«. Ähnlich Humorist Nr. 32, Presse Nr. 24, Ostdeutsche Post Nr. 23, Wanderer Nr. 47, Allgemeine Zeitung Nr. 52. Laube hielt das Stück für eine »artige Arbeit«, welche in den letzten Akten sehr wirken kann (Neue Freie Presse Nr. 13166).

[4] Presse Nr. 90, Ostdeutsche Post Nr. 90, Wiener Zeitung Nr. 79, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 9, S. 163 f.

[5] Presse Nr. 287, Ostdeutsche Post Nr. 287, Monatsschrift S. 398 u. a.

[6] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 20, Ostdeutsche Post Nr. 22, Presse Nr. 22, Rezensionen S. 55, Österreichische Zeitung Nr. 22, Wanderer Nr. 11, Vaterland Nr. 26, Hebbel Werke 10, S. 238.

Die durch den »Sonnwendhof« inaugurierte volkstümliche Richtung fand mit dem wenig erfolgreichen »Goldbauer« der Birch-Pfeiffer[1] und dem »Wohltäter«, der beachtenswerten Talentprobe Franz Nissels (6. September 1856), ihre Fortsetzung.[2] Das historische Intrigenspiel Scribes ahmt Putlitz, für den sich Laube eine Zeitlang ziemlich resultatlos einsetzt, im »Testament des großen Kurfürsten« nach (18. September 1858) und erzielt damit einen Erfolg, wenn auch die dem norddeutschen Dichter wenig gewogene Kritik ihn nicht berechtigt findet und auch die Darstellung angreift.[3] Unter manchen Mißerfolgen erregen der der Frau Birch-Pfeiffer mit dem »Ring« und der des dramatischen Idylls »Ruth« von Frau von Binzer (3. November 1858), mit dem Laube ein Experiment wagte, besonders unliebsames Aufsehen.[4]

Dagegen bot das französische Theater eine Schatzkammer, in die man nur hineinzugreifen brauchte, um kostbare Kleinodien zu Tage zu fördern. Das bürgerliche Element, das aufs Wiener Publikum wirkte, fand sich hier, aber erweitert durch Satire und soziale Fragen, auch die Pikanterie fehlte nicht, wenn auch der Wagen, der sie ins Burgtheater führte, viel von dieser Belastung eingebüßt hatte. Die eigentlich anstößigen Stücke, wie die »Kameliendame«, fanden niemals Einlaß, kaum eines von denen, das zulässig erklärt wurde, kam ohne ein blaues Auge davon. Ein Werk wie »Vater und Sohn« von Dumas (15. Mai 1860) wurde von Frau Schuselka-Brüning dadurch, daß aus der Demimondedame eine Witwe etwas zweifelhaften Rufes geworden und das ganze recht bedenkliche Milieu ihres Salons sittlich gereinigt erschien, um seinen Charakter gebracht, so daß die Kritik mit Recht ausrief, man möge ein solches Stück entweder ganz oder gar nicht geben.[5] Selbst in den »Feenhänden« wurden durch Laube der Herzogskrone, die Fräulein Helene nicht hindert, ein Putzmachergeschäft zu errichten, einige Zacken ausgebrochen, doch das Stück behauptete sich vom 12. Januar 1859[6] ab fortdauernd auf der Szene des Burgtheaters; die »Guten Freunde« wiederum (9. Januar 1863) suchen die anstößige Verführungsszene dadurch zu mildern, daß von der jungen Frau nichts weiter als ein Kuß gefordert wird;[7] doch der Mißerfolg des ersten Abends, den das »Vaterland« als »Sieg des guten Geschmackes« feiern will, verwandelt sich schnell in sein Gegenteil. »Die öffentliche Meinung« (Les affrontés) erregte am 7. Mai 1862 trotz mancher Milderung die Entrüstung der Finanzkreise, aber gerade dadurch das Gefallen des bürgerlichen Publikums.[8] Noch stärker wirken harmlosere Spielstücke wie »Der letzte Brief« (3. November 1860),[9] der »Attaché« (18. April 1863)[10] u. a. Frankreich und nur Frankreich ist es, das dem Burgtheater die unentbehrlichen Lockmittel lebendiger Gegenwart schafft, und an diesen Werken bildet sich eine neue, verschärfende und pointierende Konversationskunst heraus, die im Worte ihre stärksten Wirkungen sucht und erreicht. La Roche, Fichtner, Sonnenthal, Gabillon, Frau Gabillon

---

[1] Die Dichterin schreibt verzweifelt an Laube (21. April 1861), sie ringe noch »mit dem Schlage, welchen das Fiasco meiner nach Ihrem eigenen Zeugnis besten Arbeit in Wien gemacht. Was soll, was kann ich noch für das Burgtheater schreiben, wenn der Goldbauer trog? Ich geb es auf, wenn ich mich nur durch die Goßmann halten soll — oder mir nachsagen lassen muss, ohne sie könne sich kein Stück von mir halten«.

[2] Presse Nr. 220 (Uhl, sehr lobend), Österreichische Zeitung Nr. 452 (Paoli), Humorist Nr. 243, Monatsschrift S. 546, Allgemeine Zeitung Nr. 346, Wanderer Nr. 170, Nissel, Leben, S. 148, Zedlitz, Neue Freie Presse Nr. 724.

[3] Speidel (Wiener Zeitung Nr. 218) nennt es ein schwaches Familienstück und meint (1859 Nr. 33), hier sei eine bedeutende Staatsaktion »wie ein Wollstrumpf« behandelt, Neue Freie Presse Nr. 216, Monatsschrift S. 516, Ostdeutsche Post Nr. 216, Wanderer Nr. 215 (lobend) Putlitz, Lebensbild 1, S. 234.

[4] Wiener Zeitung Nr. 254, Presse Nr. 254, Monatsschrift S. 608 f. u. a., Zedlitz, Neue Freie Presse Nr. 797.

[5] Presse Nr. 136, Ostdeutsche Post Nr. 137, Wiener Zeitung Nr. 122 (Speidel), Monatsschrift S. 321, Österreichische Zeitung Nr. 122 und 142, Allgemeine Zeitung Nr. 142, Wanderer Nr. 115.

[6] Die Kritik hält sich sehr abfällig, so Ostdeutsche Post Nr. 10 (R. Valdeck) und Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 9 (Speidel), Presse Nr. 10, Monatsschrift S. 115, Wanderer Nr. 10, Österreichische Zeitung Nr. 11 (Paoli).

[7] Monatsschrift S. 41, Ostdeutsche Post Nr. 81, Presse Nr. 13 (Kuh), Wanderer Nr. 12, Österreichische Zeitung Nr. 15, Vaterland Nr. 8, Botschafter Nr. 11.

[8] Rezensionen S. 300 ff., Ostdeutsche Post Nr. 135, Presse Nr. 127 (Em. Kuh), Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 107.

[9] Laubes Bearbeitung wird von Uhl scharf mitgenommen Presse Nr. 283, vgl. Ostdeutsche Post Nr. 309 (Valdeck), Wiener Zeitung Nr. 266, Vaterland Nr. 63, Österreichische Zeitung Nr. 260.

[10] Rezensionen S. 263, Ostdeutsche Post Nr. 109, Presse Nr. 109, Botschafter Nr. 108, die Übersetzung ist von Förster.

und die Boßler wurden unumschränkte Herrscher in dem annektierten Reiche, zugleich erscheint das Burgtheater tonangebend für die Mode der Herren- und Damenwelt; und besonders die letztere fand genug an den Toiletten zu schauen, in welchen die weiblichen Mitglieder der Hofbühne einen gelegentlich wohl mit Recht getadelten wetteifernden Luxus entfalteten. Um so ärmlicher nahm sich dagegen der kahle, fast wie ausgepfändet aussehende Raum aus, in dem die Seidenschleppen rauschten. Alles, was auf Stimmung des Milieu hindeutete oder selbst für den Schauspieler als szenischer Behelf notwendig erschien, war und blieb Laube unverständlich.[1] So hebt sich das Repertoire, das 1856 und 1857 noch manchmal um ein halbes Jahrhundert zurückgeblieben zu sein schien[2] und weder die Gegenwart noch die wertvolle Vergangenheit verständnisvoll berücksichtigte, auf ungeahnte Höhe — freilich auf keiner nationalen Basis[3] und durchwegs vom Schauspieler ausgehend.

Noch viel ernster gestaltete sich die Situation des ernsten Dramas an der Hofbühne. Dafür sind verschiedene Gründe maßgebend. Ein Faktor, der ganz außer Laubes Ingerenz lag, waren die politischen Verhältnisse und die aus ihnen hervorgehende Stellung der Oberbehörde. Das Konkordat übte seinen Einfluß auf eine Handhabung der Zensur, wie sie kaum in den dunkeln Zeiten des Vormärz eingreifender gewesen. Man zitterte vor jeder Demonstration, die im Hoftheater stattfinden könne, und wies deshalb nicht nur moderne Werke, die auch nur entferntesten Anlaß vermuten ließen, ab, sondern schränkte auch das klassische Drama möglichst ein. Der »Don Carlos« wurde ängstlich durchsiebt und jedes Wort gegen Priester oder für Freiheit getilgt, den Kapuziner in »Wallensteins Lager« rettet nur ein Wort des Kaisers, zu dem Laube, wie einst Schreyvogel in größter Bedrängnis seine Zuflucht nahm. »Die Bischöfe und Legaten Shakespeares,« sagt Emil Kuh einmal, »kleiden sich im Schweizerhofe um und schlüpfen in die Gewänder eines Kastellans oder Herzogs.« Selbst die »Karlsschüler« büßten eine Reihe früher anstandslos gesprochener Sätze ein, »Wilhelm Tell«, »Egmont« kamen so selten als möglich.

Die bewegten Kriegszeiten des Jahres 1859 machten im Publikum das ohnehin immer wachsende Bedürfnis leichter Unterhaltung noch stärker, und der Hof kam dieser Zeitströmung nur allzu willig entgegen. »Die Zeiten, wo das Publicum die Aufführungen Schillerscher und Shakespearescher Tragödien als Festtage betrachtete, gehören fast dem Mythos an,« klagt 1858 ein Rezensent.[4] Die Forderungen, welche die Kritik erhob, waren leichter zu stellen als zu erfüllen: »Das Burgtheater darf kein neu auftauchendes Werk von einiger Bedeutung ignorieren«, hieß es da kategorisch.[5] Der »Narziß« Brach-

---

[1] Schon 1855 will die Monatsschrift eine Kollekte für einen neuen Tischteppich veranstalten (S. 544), Presse 1857, Nr. 114: »Bekanntlich pflegen die Herren und Damen des Burgtheaters nur in ganz dringenden Fällen von den Sophas und Sesseln Gebrauch zu machen; bei gewöhnlichen Anlässen z. B. vertraulichen Gesprächen, Besuchen, betrachten sie es als heiligste Pflicht, rechts und links vom Souffleurkasten, oft fünf und sechs Mann nebeneinander, vor dem Publicum Front zu machen. Ja, man kann kühn behaupten, mehr als zwei sprechende Personen sind im Burgtheater noch niemals zu gleicher Zeit sitzend gesehen worden.« Vgl. Wanderer 1861, Nr. 41, Rezensionen 1862, S. 244: »Stockuhren, Vasen, Luster, Spiegel, Nippsachen sind aus Pappe, alt, abgenützt. Die Fenster sind fast durchwegs vorhangslos, selbst in eleganten Salons. Stühle werden von dem Schauspieler aus der Ecke geholt und vor dem Souffleurkasten niedergestellt, dann wieder zurückgetragen,« vgl. S. 698, 1863, S. 41, 73. Die Ostdeutsche Post macht 1863, Nr. 109 freudig auf ein neues Sopha aufmerksam, das im »Attaché« auftrat; vgl. Botschafter Nr. 108. Schöne, Aus den Lehr- und Flegeljahren eines Schauspielers S. 79 f.

[2] Vgl. 1856: Österreichische Zeitung Nr. 597, Monatsschrift S. 667, 1857: Monatsschrift S. 159, 329, Presse Nr. 16.

[3] Die Allgemeine Zeitung 1862, Nr. 329 bringt einen offiziös angehauchten Artikel, in dem das Burgtheater gegen die Vorwürfe der Fremdländerei verteidigt wird: »So lange von 100 Tragödien 99 nur die abgelegten Kleider Schillers oder Raupachs tragen und von 100 Lustspielen wenigstens 90 Kotzebue nachstreben, können wir die Franzosen nicht entbehren.« Dagegen wendet sich Nr. 339, in heftigster Weise die französischen Stücke verdammend — der »Attaché« heißt »ein Machwerk, worin ein deutscher Diplomat den Hanswurst und den Hahnrei der Pariser Salons spielt«. Darauf erwidert in Nr. 362 ein Anonymus (vielleicht Laube selbst?). Die Birch-Pfeiffer schreibt an Laube, 1. Mai 1862: »Dass Ihr Publicum durch die vielen, oft frivolen, französischen Komödien, durch die Leichtigkeit des Genießens oberflächlicher, aber unterhaltender Stücke den Sinn für ernste, stille Seelenentwicklung ohne Pariser Effecte nicht mehr hat, durch den es sich seiner Zeit auszeichnete, wo noch Stücke wie »Vormund und Mündel«, »Vater und Tochter« etc. langanhaltendes Interesse erregen konnten, darüber können wir uns Alle nicht mehr täuschen«.

[4] »Wenn im Wiener Publicum viel zu sehr eine frivole Weltanschauung vorherrscht, so hat die Leitung der Hofbühne seit einem halben Jahrhundert ein gut Theil Schuld daran. Jenes hat durch diese nicht gelernt, das sinnliche Vergnügen in der Kunst an eine innere geistige Erhebung zu knüpfen.« (Allgemeine Zeitung 1860, Nr. 112, dagegen Nr. 129.) Vgl. Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 222, Rezensionen S. 161, Vaterland Nr. 60 (Speidel).

[5] Siehe Österreichische Zeitung 1857, Nr. 35, 47, Monatsschrift 1850, S. 118, 291, Österreichische Zeitung 1860, Nr. 150.



Karl Fichtner als »Rudolf von Habsburg«.

vogels begegnete schon wegen der Pompadour unbedingter Ablehnung, »Mondecars« von demselben Dichter scheitert an der Figur Richelieus, der »Don Juan d'Austria« von Putlitz am Titelhelden, ein »Ludwig und sein Haus« von Otto Prechtler wird verboten, weil »die Beziehungen Ludwig XIV. zu seinen natürlichen Söhnen« Anstoß erregen, größtes Aufsehen machen die Unterdrückung des Redwitzschen »Zunftmeisters von Nürnberg« 1860[1] und die Beseitigung des Mosenthalschen »Düweke« nach der ersten Vorstellung (12. Dezember 1859),[2] einer schlechten Raupachiade, die nur durch liberale Phrasen und mißdeutete Beziehungen tendenziösen Beifall erweckte. Dagegen zog Laubes »Montrose« (3. Februar 1859), »ein bürgerliches Trauerspiel in historische Livrée gesteckt«, wie Speidel sagt,[3] entschiedenen Gewinn aus den geradezu elektrisierend wirkenden Stellen gegen das Konkordat, und wurde auch zum Erstaunen des Dichters und Direktors ganz unbehelligt gelassen.

Jedoch in manchen Fällen, wie bei den lange zurückgehaltenen »Fabiern« Freytags zeigte Laube, wie viel beharrliche Energie und kluge Vorsicht auch in diesen schwierigen Zeiten vermochte. Aber die Abneigung der Oberbehörde begegnet sich nur zu sehr mit seinem immer wachsenden Widerstreben gegen Wagnisse und unsichere Erfolge. Eine Reihe von Werken, auf die von verschiedenen Seiten hingewiesen wurde, hätte vielleicht Gnade vor den Augen der Obrigkeit gefunden: er selbst hatte aber keine Lust, sich mit Stücken Jordans,[4] Hermann Grimms, Gottschalls, der »Maria Stuart in Schottland« von der Ebner einzulassen,[5] er überhört jede Mahnung wegen Hebbel,[6] und erbittert Halm, Bachmayr, Wehl, Prechtler, Kürnberger[7] weiter durch Nichtbeachtung. Auch die Erneuerung des klassischen Repertoires liegt ihm nicht mehr so am Herzen wie früher, sein geliebter Shakespeare, sein Stolz,

---

[1] Ostdeutsche Post Nr. 290, Monatsschrift S. 680: »Was ist denn möglich bei dem Grafen Lanckoronski, wenn schon Redwitz unmöglich ist?« S. 712 wird erklärt, daß der Oberstkämmerer unschuldig sei; ebenso Allgemeine Zeitung Nr. 310, Presse 1861, Nr. 52.

[2] Ostdeutsche Post Nr. 425, 529, Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 284, Presse Nr. 325, Monatsschrift S. 818 und 825, 1860, S. 65, Allgemeine Zeitung Nr. 353. 356: »Es sollen namentlich einige Stellen, welche auf das Verhältnis des Herrschers zu seinen Unterthanen, dann auf das Verhältnis eines blos annectierten, aber nicht zum Hauptlande verschmolzenen Gebietes sich beziehen, großen Anstoss erregt haben.«

[3] Wiener Zeitung Nr. 33, Presse Nr. 28, Monatsschrift S. 93, Wanderer Nr. 28, Österreichische Zeitung Nr. 29, Allgemeine Zeitung Nr. 40 f., Nr. 49: Abdruck der demonstrativ aufgenommenen Stellen (auch bei Laube, Burgtheater, S. 360).

[4] In einem Briefe vom 1. März 1856 hofft er, daß Laube seine Stücke »trotz aller Verschiedenheit in der Richtung der Karlsschüler, Prinz Friedrich und Geschwister doch ebenbürtiger und der Zulassung auf die Bretter der Burg würdiger finden werde als manche Eintagsfliege«, die er seinem Auditorium vorgesetzt.

[5] Vgl. Österreichische Zeitung 1857, Nr. 47, Presse Nr. 16, Allgemeine Zeitung Nr. 22, Monatsschrift 1859, S. 41, Allgemeine Zeitung 1862, Nr. 339.

[6] Schon Monatsschrift 1856, S. 339 mahnt, aber freilich, »den Ring des Gyges aufzuführen, kann man keinem Director zumuthen.« Presse 1859, Nr. 282, Monatsschrift S. 73, 122, 168, Vaterland 1861, Nr. 84 Speidel: »Einer der ersten Dichter der neueren Zeit, der seine Gedankenwerkstatt hundert Schritte vom ersten deutschen Theater aufgeschlagen, wird von dem Thürsteher dieser Anstalt beharrlich zurückgewiesen.« Die Allgemeine Zeitung tritt 1859 für Laube ein (Nr. 15). »So oft Hebbel ein Stück vollendet hat und das Burgtheater dasselbe nicht annimmt, schreien seine Anhänger Verrath! Liegt es dann gedruckt vor, so erkennt jeder Unparteische, dass die Direction im Rechte war; und wird es ja irgendwo aufgeführt, so spricht der Erfolg für die Richtigkeit der Beurtheilung.«

[7] Halm rächt sich durch giftige Epigramme, von denen einzelne in seinen Werken, 9, 225 ff. aufgenommen. Der Nachlaß enthält zahlreiche noch schärfere ungedruckte. Über Bachmayr vgl. Minor a. a. O., über Wehl, Monatsschrift 1859, S. 41.

Grillparzer, haben einst bessere Tage gesehen als jetzt. Aber hier kann er bis zum Jahre 1858 eine triftige Entschuldigung vorbringen: es fehlt ihm an den nötigen Kräften. Er hat keinen Ersatz für Dawison, für die Seebach, er hat auch keinen jugendlichen Liebhaber. So muß er mit Surrogaten arbeiten, auf die das Publikum nicht eingeht. Neu erobert hat er nur den »Geizigen« (6. Dezember 1858), mehr um der Dingelstedtschen Bearbeitung als des Stückes willen, dessen Wirkung auf deutschen Bühnen er immer sehr gering anschlug,[1] wie auch die Aufnahme in Wien trotz einer Meisterleistung La Roches bewies. 1856 wird der »Ottokar« der politischen Verhältnisse wegen teilnamslos aufgenommen, obwohl Fichtner eine herrliche Leistung als Rudolph von Habsburg bot, geradezu verhöhnt wird der »Macbeth«, der, unter Zugrundelegung der Dingelstedtschen Bearbeitung, mit Gabillon und der Rettich in den Hauptrollen gegeben wurde,[2] von einer »Egmont«-Vorstellung entwirft Valdeck 1857 ein wahrhaft schaudererregendes Bild, das »goldene Vließ«, das Laube im Oktober wieder in seinem ganzen Umfange erneute, scheiterte an Frau Gabillon, der man die junge Medea nicht glaubte,[3] während die des dritten Teils, von der Rettich gegeben, manieriert gefunden wurde. Wie es um das Personal des Burgtheaters stand, legt Valdeck in einem aufsehenerregenden Neujahrsartikel 1858 klar.[4]

Er charakterisiert die einzelnen Kräfte, besonders in Hinblick auf die Tragödie, die in größter Gefahr schwebe. »Herr Gabillon: Ist zur Darstellung von Charakterrollen auf Lebenszeit verpflichtet. Frau Hebbel: Zeichnung ohne Farbe, Leidenschaft ohne Entwicklung. La Roche: In humoristischen Rollen so meisterhaft, dass ihm Mancher seine tragischen glaubt. Löwe: Ein großes, feuriges, universales Talent, das vergass, dass nur die Kunst geben und erhalten kann, was die Jahre nehmen und zerstören. Herr Sonnenthal: Im Trauerspiel noch ohne Tiefe, in der Komödie noch ohne Leichtigkeit. Aber nach beiden Richtungen fleißig und nicht ohne Erfolg ringend. Sonderbar ist an ihm der Ausdruck fortwährender Verwunderung. Es ist, als hätte er die Mundsperre in den Augen. Herr Wagner: Für sein Fach, tragische Helden, hat er alle äußeren Mittel, die inneren scheinen manchmal ganz zu stocken, manchmal schießen sie plötzlich hervor mit fast genialer Gewalt.«

Im Mai 1858 erschien der Retter in der Not in Gestalt eines dürftigen, unscheinbaren Männchens, ohne Zauber in Stimme und Geberde, ohne jede Theatererfahrung und Routine. Es war Joseph Lewinsky. Mit einem Schlage wurde der 23jährige Wiener, auf den, wie sich heute feststellen läßt, der Agent Holding die Aufmerksamkeit Laubes gelenkt,[5] eine Größe, nachdem der Direktor mit bewunderungswürdiger Kühnheit den unbekannten Schauspieler als Franz Moor vor das Publikum des Burgtheaters gestellt. Und nach zwei weiteren Debutrollen, dem Carlos in »Clavigo«, dem Wurm in »Kabale und Liebe«, war er ebenso vergöttert wie seine Kollegin Goßmann.[6]

Der Vergleich mit der »Grille«, so sonderbar er auch erscheinen mag, hat seine volle Berechtigung: so wie sie, hat auch Joseph Lewinsky seinen Sieg mit dem ersten Ansturm erfochten, und seine Individualität trat so scharf ausgeprägt hervor, daß sie keiner eigentlichen Erweiterung fähig war. Aber im Gegensatze zu dem launischen Trotzkopfe hat er mit eisernstem Fleiße und strengster Gewissenhaftigkeit die vollendetste Durchbildung derselben erreicht, hauptsächlich durch geistige Kraft, die immer willig dem Dichter diente. »Der Sprecher der deutschen Bühne«, diesen Ehrennamen, den ihm Paul

---

[1] Wiener Zeitung Nr. 162, 184 (Speidel scharf gegen Dingelstedt), Presse Nr. 267, Ostdeutsche Post Nr. 281, Österreichische Zeitung Nr. 281, Monatsschrift 1859, S. 9, Hebbel Briefe, Nachlaß, 2, S. 106.

[2] 1856, Allgemeine Zeitung Nr. 331, lobt zwar sehr, zum Ärger des Humoristen Nr. 337, nennt aber doch die Hexenszenen »decorativ überladen«. »Im fünften Acte wich Laube vielfach von Dingelstedt ab. Im Monolog Macbeths nach erhaltener Kunde vom Tode der Lady zeigte sich durch eine Florcourtine secundenlang das volle Tableau der von ihm Ermordeten, wozu Kaulbachs Zeichnung die Idee gegeben«. Sehr scharf Valdeck, Presse Nr. 270, Österreichische Zeitung Nr. 582 (Betty Paoli), Monatsschrift S. 653. Witzblätter, wie der »Teufel in Wien«, bitten um schleunige nochmalige Aufführung, eine solche Vorstellung müsse man sehen.

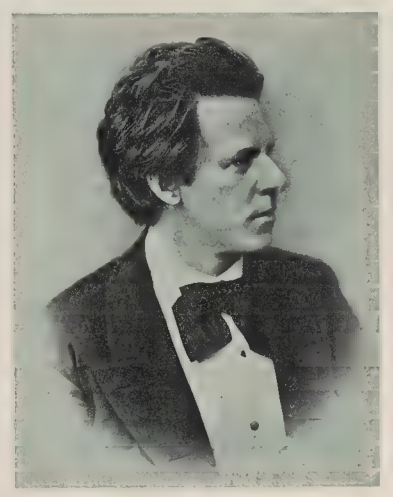
[3] Österreichische Zeitung Nr. 479, Allgemeine Zeitung Nr. 296, Presse Nr. 240, Ostdeutsche Post Nr. 241, Wiener Zeitung Nr. 244, Monatsschrift S. 517. Laube an Teichmann, Neue Freie Presse Nr. 13166.

[4] Ostdeutsche Post Nr. 1, Monatsschrift S. 50, Allgemeine Zeitung Nr. 18. Am 2. Janner bittet die oberste Theaterleitung die Polizei, gegen solche »gehässige Artikel«, in denen auch die oberste Leitung angegriffen sei, »welche ein angeblich so tadelnswerthes Personal behalte«, einzuschreiten.

[5] Brief an Laube, 7. April 1858: »Ich empfehle Ihnen Überbringer, Herrn Lewinsky, als einen der talentvollsten jungen Leute, die ich in der Provinz getroffen habe. Es ist der Mühe werth, dass Sie ihn näher kennen lernen.«

[6] Die Berichte lauten fast durchwegs enthusiastisch. Wiener Zeitung Nr. 113, Presse Nr. 110, 114, 119, 128, Monatsschrift S. 323, 390, Ostdeutsche Post Nr. 103, 114, 120, Allgemeine Zeitung Nr. 145, Österreichische Zeitung Nr. 103 ff., Wanderer Nr. 103. Kühl der Humorist Nr. 102, 114, 119. Laube, Neue Freie Presse Nr. 13166 an Teichmann: »Lewinsky ist eine merkwürdige Erscheinung; denken Sie sich Seydelmann in seiner Jugend und Sie haben ihn.« Sein Rollenverzeichnis hat Schlenther mit einer einleitenden Charakteristik 1898 gegeben. Vgl. J. Minor im Neuen Theater-Almanach 1899.

Schlenther gab, trug er mit vollem Rechte bis in das neue Haus hinüber. Auch ihn hat Laube, eifrig bemüht, das warme Eisen zu schmieden, in manche Gefahr gebracht, die er selbst durch allzu starke Ausnützung seiner rezitatorischen Begabung noch vermehrte. Rollen wie der Mephisto[1] kamen 1859 noch zu früh, auch der Shylock ist 1861 noch ebenso wenig reif wie 1863 der Philipp im »Don Carlos«, bald entdeckt man einen Mangel an Humor, — der Künstler besitzt dafür eine wirksame Ironie — besonders dadurch, daß Laube ihn auch in komischen Partien und Salonrollen hinausstellte. Daß er 1860 den Georg im »Götz« gespielt, wird manchem Leser unglaublich vorkommen. Die Witzblätter beginnen zu spötteln, Herr Lewinsky werde in den nächsten Tagen als Grille oder Käthchen von Heilbronn auftreten. Neben glänzenden Leistungen, wie dem Mohren in »Fiesco«, tritt 1861 ein Richard III., der in Uhl einen ebenso eifrigen Vorkämpfer, wie in Speidel einen harten Gegner findet.[2]



Josef Lewinsky.

Zu gleicher Zeit mit Lewinsky gastiert ein einstiges Burgtheaterkind, Fräulein Auguste Rudloff, die nach einjähriger Tätigkeit, in der sie durch Reiz der Erscheinung, Zauber des Organes und würdevolle Schlichtheit des Vortrages hinreißend wirkte, »durch die uns so gefährliche Liebe«, wie Laube sagt, für immer der Bühne entführt wurde. An ihre Hero, ihr Gretchen, ihr Klärchen, ihre Ophelia haben sich große Hoffnungen geknüpft.[3] Ihre Stelle nahm bald Friederike Bognar ein, die Laube wieder aus Hamburg holte; selbst neben der Rudloff errang sie als Ophelia vielen Beifall, sie wurde zunächst mehr im Lust- und Schauspiele verwendet, bis sie sich als ausgesprochene Sentimentale mit ihren schönen Mitteln und dem einfachen Vortrage ihre Stellung sicherte.[4]

Es beginnt tatsächlich eine regere Pflege des klassischen Repertoires, besonders Shakespeares, allein die Kritik zollt diesen Bemühungen wenig Beifall und hört nicht auf, von den vergangenen Zeiten der Größe zu reden. Der Macbeth Josef Wagners wird 1860 abgelehnt, wie die ganze Vorstellung,[5] die M. Klapp den Ausruf entlockt: »Um den großen Styl Anschütz' und Löwes ists gethan!« Noch schlimmer ergeht es dem »Sommernachtstraum«, in dem der realistische Puck der Goßmann lebhafte Kontroversen entfesselt.[6] Beckmann enttäuscht als Falstaff im »Heinrich IV.« (1861),

---

[1] Presse Nr. 127, Österreichische Zeitung Nr. 125, 1860, Nr. 104.

[2] Presse Nr. 327, Vaterland Nr. 301, 306 (auch gegen die Bearbeitung).

[3] Vgl. 1858: Humorist Nr. 110, Wiener Zeitung Nr. 110, 119, 137, Presse Nr. 110, 114, 128, Ostdeutsche Post Nr. 107, 120, Allgemeine Zeitung Nr. 135, Österreichische Zeitung Nr. 110, 123. 1859: Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 149, Presse 127, Österreichische Zeitung Nr. 125. Heinrich Marr hat an Laube aus Brünn am 19. Oktober 1856 geschrieben: »Die Rudloff ist das edelste, feinste und schönste Talent. Die Rutland war der Seebachschen Leistung in Hinblick auf edle Weiblichkeit, Innigkeit mindestens vollkommen gleich. Dazu der Eindruck durch Erscheinung, Jungfräulichkeit, Ton etc. so vortheilhaft, dass Sie sowohl als ich ihr den Vorzug geben werden. Ich bin überzeugt, dass Sie aus dem Mädchen etwas Bedeutendes machen!«

[4] 1858: Humorist Nr. 198, Presse Nr. 199, Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 205 (Speidel abfällig), Ostdeutsche Post Nr. 197, 205, Allgemeine Zeitung Nr. 253, Österreichische Zeitung Nr. 205, Wanderer Nr. 275. 1859: Österreichische Zeitung Nr. 73. Bei ihrer Emilia Galotti schreibt die Monatsschrift, 1860, S. 142: »Es bleibt eine Verblendung von Herrn Laube, eine für bürgerliche Liebhaberinnen so anmutig begabte Schauspielerin mit einer Consequenz, die an Eigensinn und Eigenmächtigkeit grenzt, in tragischen Rollen zu beschäftigen.« Ihre Thekla im »Wallenstein« nennt Michael Klapp »ein tränenreiches Mädchen aus gutem Hause«. (Ostdeutsche Post, 1861, Nr. 316.) Laube berichtet 1862 über ihre außerordentliche Verwendbarkeit »von der Tragödie bis ins Lustspiel«, ihre Spezialität sei das »Lyrisch-Tragische und Ergebene«.

[5] Presse Nr. 48, Ostdeutsche Post Nr. 57 (M. Klapp), Wiener Zeitung Nr. 46 (Speidel: »Wagner reicht dieser Heldengestalt nur bis zur Schulter«) Abendblatt Nr. 28 (sehr lobend), Monatsschrift S. 110, 128, Österreichische Zeitung Nr. 43.

[6] 1860: Presse Nr. 53, Wiener Zeitung Nr. 53, Monatsschrift, S. 110, Österreichische Zeitung Nr. 43, Allgemeine Zeitung Nr. 59.

dessen Aufführung Speidel eine vernichtende Betrachtung widmet,[1] vom verunglückten Richard III. Lewinskys wurde bereits gesprochen, eine Entschädigung bot er mit seinem interessanten Menenius im »Coriolan«, während sein Antonio im »Tasso« ebenso wenig wie die übrige Darstellung mit einer nur kurz engagierten Pseudo-Heroine Fräulein Schäfer und Wagner Anwert findet. Auch die älteren Stücke Grillparzers erscheinen wieder öfter, am 6. Mai 1861 wird der erste Akt der »Libussa« vorgeführt, ohne stärkere Wirkung,[2] das »Goldene Vließ« bleibt 1860 so leer, daß Ludwig Speidel das schöne, ermunternde Wort spricht: »Die schlechten Tage der Theatercasse sind manchmal die Feiertage des guten Geschmacks.« Halm kommt wieder an den Tag, selbst Hebbel wird 1859 die »Judith« wieder dargebracht.[3] Ein großes Verdienst erwarb sich Laube durch die am 6. Oktober 1860 erfolgte Wiederaufnahme des »Prinzen von Homburg«,[4] mit Wagner in der Hauptrolle, Franz als Kurfürst, La Roche als Kottwitz, wobei wieder die Klagerufe über den Verfall des Stils sich vernehmen ließen. So sehr die Kritik für das Werk eintrat, dem Publikum blieb es wieder fremd, zwar erlebte es im Jahre 1860 noch sechs Vorstellungen, denen aber nur drei weitere bis zum Jahre 1865 folgten, wo es wieder für lange Zeit verschwand. Daß Schiller wieder zu Ehren kam, hängt mit dem Säkularjahre 1859 zusammen.



Auguste Rudloff.

Die politischen Verhältnisse waren es, die gerade in Wien die Schiller-Feier zu einer bedeutsamen Kundgebung des Liberalismus gestalteten, wie sie ähnlich noch nicht erlebt worden war. »Mit der Schiller-Feier«, schreibt die Allgemeine Zeitung, »beginnt in Wien eigentlich die Herrschaft der gebildeten Klassen«, und L. Speidel ruft 1876 in einem Rückblick aus: »Es war ein großer, freier Athemzug des Volksgeistes inmitten einer trüben, lastenden Atmosphäre voll tückischer Miasmen, aus tiefster Brust geholt«. Das nationale Gefühl wie der mühsam zurückgehaltene Protest gegen das Konkordat machten sich in begeisterten Kundgebungen Luft und sowohl beim Fackelzuge zu dem Modell eines Schiller-Denkmales wie bei dem großartigen Bankette im Sophiensaale war es Heinrich Laube, der, nachdem hauptsächlich seiner Tatkraft die Überwindung unzähliger Bedenken, die man behördlicherseits hegte, gelungen, in markigen Worten der allgemeinen Stimmung Ausdruck gab und auch des größten österreichischen Schiller-Epigonen, Franz Grillparzers, nicht vergaß.[5] Auch an allerhöchster Stelle wurde der heimischen Dichtung an diesem Gedenktage ein wertvolles Geschenk zu teil, indem ein kaiserlicher Erlaß vom 8. November die Tantième auch denjenigen Stücken österreichischer Dramatiker zusprach, die noch vor Einführung derselben in Szene gegangen waren.[6]

[1] Wiener Zeitung Nr. 261, Ostdeutsche Post Nr. 281, Presse Nr. 284, Monatsschrift S. 648, Bettelheim, Gabillon, S. 115. Speidel (Vaterland Nr. 289): »Fast jede Leistung war einer Bühne dritten und vierten Rangs würdig; aber in dieser tiefen Mittelmäßigkeit war ein so gleich gewogenes Wesen, dass eines vortrefflich zum anderen passte. Leider wurde diese Harmonie durch einige unrein gestimmte Töne unterbrochen ... Beckmann hat den Falstaff zu einem der langweiligsten Gesellen gemacht.«

[2] Presse Nr. 131, Monatsschrift S. 298, Vaterland Nr. 106 (Speidel), Österreichische Zeitung Nr. 113, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1, S. 241.

[3] Vgl. Monatsschrift S. 119, Österreichische Zeitung Nr. 288, Hebbel Briefwechsel 2, S. 272.

[4] Presse Nr. 254 (Uhl), Ostdeutsche Post Nr. 278, Wiener Zeitung Nr. 237, 244, Abendblatt Nr. 157, Monatsschrift S. 643, 659, Vaterland Nr. 32 f., Österreichische Zeitung Nr. 236, Allgemeine Zeitung Nr. 284, Wanderer Nr. 233. Laube hatte einige anstößige Stellen in der großen Szene des Prinzen entfernt und den Schluß in »In Staub mit allen Feinden Deutschlands« abgeändert.

[5] Vgl. die Berichte der Ostdeutschen Post Nr. 290, 295. Presse Nr. 287 ff. nennt Laubes Rede »zu litterarisch und zu lang«, Monatsschrift S. 729 ff, Allgemeine Zeitung Nr. 297, 316, 320 f. Joseph Lewinsky, Neue Freie Presse, Nr. 14620.

[6] Vgl. Allgemeine Zeitung Nr. 318, Presse Nr. 290 u. a., Bauernfeld im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 130.

So brachte das Burgtheater, das schon vorher Werke wie »Fiesko« und »Jungfrau von Orleans« wieder aufgenommen, in den ersten Novembertagen eine Reihe Schillerscher Dramen, darunter »Wallensteins Lager«, »dieses volkstümlichste Soldatenbüchlein der österreichischen Armee«, wie Speidel sagt,[1] am 8. März kam »Don Carlos« zur Aufführung, den eigentlichen Festtag des 9. feierte Laube mit einem allegorisierenden Festspiele Halms »Vor hundert Jahren«, wo die Poesie der ob des neuen Krieges klagenden Germania die Geburt Schillers verkündet und seine Dichtung ihr in lebenden Bildern vorführt, um mit dem Rufe: »Er war ein Deutscher und wir sind es auch« zu schließen. Diesem nicht allseitig gut geheißenen Prologe[2] folgte die erste Aufführung des Demetrius-Fragmentes, an dessen Wirkung viele zweifelten. Der Eindruck war aber ein mächtiger, nicht zum wenigsten durch die treffliche Inszenierung, bei der man ausnahmsweise freigebiger gewesen war, das glänzende Arrangement der Reichstagsszene und die bewunderte Leistung der Rettich.[3] Eine Apotheose Schillers, die mit dem Liede an die Freude schloß, scheint ziemlich dürftig ausgefallen zu sein. 1861 erscheint der ganze Wallenstein mit Josef Wagner in der Titelrolle, sehr widersprechend von der Kritik beurteilt,[4] während Sonnenthals Max viel Anerkennung findet.

So war manches geschehen; aber wo blieb das versprochene Bild einer Weltliteratur? Die französischen Tragiker fehlten ebenso wie die Spanier, Besetzungen und Darstellung lassen noch manchen Wünschen Raum.

Mit welchen Hindernissen die Novitäten des ernsten Schauspiels zu kämpfen hatten, ist bereits erwähnt worden. Dementsprechend macht sich auf diesem Gebiete die ausgesprochenste Farblosigkeit geltend. Die besten Erfolge heimsen die bewährten Dichter ein: voran Laube selbst. Am 1. Februar 1856 geht sein »Essex« zum ersten Male in Szene und findet, teils durch die Darstellung Josef Wagners, dem die auflodernde Leidenschaft des Grafen wie aus der Seele geschrieben war, der Rettich als Elisabeth, der Seebach, später der Bognar als Rutland, teils durch seine wirklich starke dramatische Kraft, der selbst die affektierten Liebesszenen nicht schaden konnten, begeisterte Aufnahme,[5] so daß das Werk 21 Vorstellungen in einem Jahre erlebte.

Es siegte sogar über den »Fechter von Ravenna«; leider glich es diesem auch in seinem läppischen Nachspiele, in dem sich ebenfalls der Vorwurf des Plagiats erhob, gegen den Laube, der das Stück zuerst anonym eingeführt hatte, wieder zur Feder greifen mußte, nachdem sie kaum von der Zurückweisung Bacherls trocken geworden. Dem schon erwähnten »Montrose«, den wieder Josef Wagner über Wasser hielt, folgte sein älteres Lustspiel »Gottsched und Gellert« (6. März 1862), ebenfalls freundlichst aufgenommen[6] durch die brillante Darstellung La Roches und Försters. Die Anregung, dieses Werk wieder hervorzuziehen, schöpfte Laube wohl aus dem Erfolge, den kurz vorher Gutzkows »Zopf und Schwert« (3. Dezember 1861) eingeheimst, das vor allem Förster seine künstlerische Position

[1] Wiener Zeitung Nr. 321, Hebbel Tagebücher Nr. 5769.

[2] Valdeck (Ostdeutsche Post Nr. 293) tadelt die Dichtung als kalt und die Darstellerinnen, besonders Frau Rettich, Presse Nr. 292, Monatsschrift S. 731 (scharf), Wanderer Nr. 259, Österreichische Zeitung Nr. 259, Jahrbuch 9, 160 ff. Halm musste seine Arbeit einer Umarbeitung, politischer Bedenken wegen, unterziehen. »Der Prolog ist sonst so schön und warm« — schreibt ihm Laube am 1. September, »dass wir ihn um keinen Preis entbehren möchten«.

[3] Ostdeutsche Post Nr. 293 (Valdeck sehr scharf gegen die Rettich), Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 260 (Speidel), Presse Nr. 298, Monatsschrift S. 732 ff., Wanderer Nr. 260, Allgemeine Zeitung Nr. 319, Österreichische Zeitung Nr. 261, Neue Freie Presse Nr. 13166.

[4] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 264, Ostdeutsche Post Nr. 316, Presse Nr. 312, Monatsschrift S. 729 ff., Vaterland Nr. 266 (Speidel): »Zwar ist Anschütz niemals unser Mann als Wallenstein gewesen, er gab ihn zu gemüthlich, zu hausväterisch und kleinbürgerlich; aber steckt nicht zehnmal mehr tragische Kraft in diesem Künstler als in Wagner? Das Bedenken ist natürlich, aber es ist durch die That unerwartet glücklich behoben worden«. Hebbel Werke 10, S. 286, Bettelheim, Gabillon S. 116.

[5] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 28, 36, 41, Ostdeutsche Post Nr. 30, Österreichische Zeitung Nr. 69, Humorist Nr. 86, Monatsschrift S. 117, Allgemeine Zeitung Nr. 53, Wanderer Nr. 59. Julie Rettich nennt es ein »wahrhaftes Ereignis«. Karl Rettich konstatiert den ungeheuren Beifall und die vortreffliche Aufführung.

[6] Monatsschrift S. 154, 200, Ostdeutsche Post Nr. 63, 66, Presse Nr. 62 (Hanslick), Wiener Zeitung Nr. 57, Abendblatt Nr. 53, Vaterland Nr. 53, Österreichische Zeitung Nr. 105.

sicherte.[1] Jetzt kam der alte Genosse Laubes, den er lange genug zur Seite geschoben, wieder zu Ehren: »Urbild des Tartuffe«, »Uriel Acosta«, der »Königsleutnant« — 1862 mit Fichtner als Thorane und der Baudius als Goethe — tauchten wieder auf, als Novitäten kamen: am 10. April 1856 »Ella Roose«[2] von der Seebach, der Frau Bayer-Bürck und endlich der Gabillon gespielt, die dieser Rolle wegen in immer wieder aufflammende Kämpfe mit der Direktion geriet, und am 4. Oktober der »Otfried«.[3]



Friederike Bognar.

Doch die Zeit für diese verzwickten, gekünstelten Probleme war vorbei, die annehmlichere Form, in der die Franzosen solche Fragen auf die Szene gestellt, schlug diese unfertigen Versuche. Durch diese Mißerfolge verstimmt, erkaltet Laubes Interesse an Gutzkows Produktion wieder äußerst rasch.[4] Besser erging es Gustav Freytags »Graf Waldemar« (18. Oktober 1859), den die Mesalliance des Grafen mit der Gärtnerstochter lange von der Hofbühne fernhielt, bis das vornehme Wesen der Boßler, die, wie Laube hervorhob, wie eine verkleidete Komtesse sich gehabe, ihm den Freibrief erteilte; sie, wie Sonnenthal und besonders Herr und Frau Gabillon machten das manchmal etwas veraltet anmutende Werk zu einem Zugstücke.[5] Am 18. Oktober 1861 erschienen auch die »Fabier« freigegeben, für die sich Laube, von seinem ästhetischen Gewissen gemahnt, energisch eingesetzt. Freilich ging es da nicht ohne schwere Beschädigungen dieses vornehmen Werkes ab: durch Kürzungen erscheinen die Voraussetzungen verdunkelt, der Schluß wird gänzlich verstümmelt und eines Teiles seiner Tragik entkleidet,

---

[1] Wiener Zeitung Nr. 283, Ostdeutsche Post Nr. 335, Presse Nr. 334, Vaterland Nr. 288 (Speidel): »Angeblich ein historisches Lustspiel, nur Schade, dass das Lustige darin nicht historisch und das Historische nicht lustig ist.« Hebbel Werke 10, S. 300.

[2] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 85, 91, Ostdeutsche Post Nr. 87, Presse Nr. 84 ff., Österreichische Zeitung Nr. 184, Humorist Nr. 103, Monatsschrift S. 229, Allgemeine Zeitung Nr. 108, 110, Wanderer Nr. 170, Houben, Ed. Devrient, S. 409, Hevesi a. a. O. S. 93 ff., Karl Rettich: »Ich finde es krankhaft excentrisch und schlecht motivirt«. Bayer-Bürck (19. Jänner 1856): »Die Rolle ist sehr interessant, das Stück selbst zwar besser als seine letzten, doch unklar und mitunter langweilig«.

[3] Presse Nr. 232, Ostdeutsche Post Nr. 233, Österreichische Zeitung Nr. 502, Humorist Nr. 271, Monatsschrift S. 584, Wanderer Nr. 464.

[4] 1862 schrieb Gutzkow an Rettich: »Laube hat, glaube ich, in neuerer Zeit den besten Willen, aber sein scrupulöser Sinn wird immer reizbarer. Er vergegenwärtigt sich beim Lesen die Aufnahme der Stücke Scene für Scene, sieht und hört hier noch Applaus, plötzlich verstummt er ihm, er fühlt den Abend der Darstellung bereits voraus, dass er zu nichts mehr Courage hat als zu französischen Sachen. Er könnte wohl eine meiner neuen Arbeiten geben. Aber die sich von selbst verstehende Thatsache, dass z. B. Richard Savage nicht sieben volle Häuser macht, stösst ihn sogleich ab.« 1863 schreibt er an Halm: »Meine an Laube gerichteten Bitten und Klagen (denn ich brauche Existenzmittel!) werden nicht beantwortet. Wer zehnbändige Romane schreibt, kann kein Theater mehr dirigieren, da ist es freilich am leichtesten, man greift zu den französischen Stücken, da ist keine andere Correspondenz, Verständigung u. s. w. nöthig als mit den Betriebsagenten.«

[5] Ostdeutsche Post Nr. 271, Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 251 (Speidel, sehr lobend), Presse Nr. 269, Monatsschrift S. 686, Wanderer Nr. 241, Allgemeine Zeitung Nr. 298, 305, Österreichische Zeitung Nr. 241, Houben, Ed. Devrient S. 94.

ein matter Satz: »Das Volk sei edel und der Adel menschlich« tritt an Stelle einer kräftigen Anrufung des künftigen Fürstengeschlechts.[1] Trotz der Meisterleistungen Lewinskys, Försters und Sonnenthals blieb das Haus nach beifällig aufgenommener Première so leer, daß nur drei Vorstellungen stattfanden, obwohl Gerüchte, das Stück solle wieder verboten werden, berechnet waren, anziehend zu wirken.

Nicht viel besser erging es einem neuen Werke Halms, das mit dem Stücke Freytags den edlen Stil teilt, ja künstlerisch vielleicht die reinste Gabe ist, die der Dichter dem Burgtheater dargebracht, wenigstens was die Sprache betrifft, während die Handlung an Mattigkeit und Versöhnlichkeit leidet. Es ist die »Iphigenie in Delphi«, die am 15. Oktober 1856 in Szene gegangen war. Trotz aller Bemühungen der Frau Rettich, die freilich nach Ansicht Laubes und einiger Kritiker dem Werke mehr schadeten als nützten, ging das Stück nur fünfmal in Szene.[2]

Durch das Hintertürchen einer Wohltätigkeitsvorstellung im Quaitheater schlich sich der einmal bereits zurückgewiesene »Michel Angelo« Hebbels am 15. April 1861 ins Burgtheater ein, um sowohl in seinen tendenziösen Selbstgeständnissen als in der ungenügenden Aufführung und Ausstattung dem Publikum wenig zuzusagen.[3]

Und ähnlich ergeht es auch neben den Werken eines Putlitz, dessen »Don Juan d'Austria« mit seinen fünf Vorstellungen 1861 die Lächerlichkeit des Verbotes zeigt, den Versuchen jüngerer Dichter, die Laube dem Burgtheater zuführt; sie flüchten in die Historie, am liebsten ins klassische Altertum, und ranken ihre dichten Redegeflechte um die Säulen gegebener Charaktere und Situationen. Mit voller Absicht wenden sie sich von den lockenden Vorbildern der Franzosen ab, sie wollen mit edleren Gaben Protest erheben gegen das landläufige Bühnenstück. Der erste Abend bringt ihnen freundliche Aufnahme, die Kritik sagt liebenswürdig ermunternde Worte über die »schöne Sprache« — mit drei bis vier Aufführungen ist der schöne Traum vorüber. So ergeht es Tempelteys »Klytämnestra« (15. Mai 1856),[4] einer entschiedenen Talentprobe, Herschs »Sophonisbe« (15. März 1857),[5] Paul Heyses »Sabinerinnen« (1. April 1859)[6] und den »Grafen von der Esche« (11. Jänner 1861).[7] In diesem Geiste arbeitet auch Jung-Österreich: Franz Nissel, der Sohn des tüchtigen Burgschauspielers Korner,[8] bringt

---

[1] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 246, Ostdeutsche Post Nr. 250, 302, Presse Nr. 288, Monatsschrift S. 676 ff., Allgemeine Zeitung Nr. 308, Vaterland Nr. 248 (Speidel nennt das Ganze trotz einiger dramatischer Szenen einen »einzigen großen Mißgriff«), Österreichische Zeitung Nr. 271, 275, Wanderer Nr. 242, Bettelheim, Gabillon S. 116, Hebbel Werke 10, S. 268. In Briefen an Laube gibt Freytag Textverbesserungen und Kostümvorschriften. Am 31. Oktober schreibt er: »Aus der gelegentlichen Recension, welche mir übersandt worden, sehe ich, dass Sie den Icilius junior im Lichte der Sonne umherwandern lassen, auch wird ein Vers zitiert Edel sei der Mensch, hilfreich und gut (sic!) den ich mich nicht erinnere, geschrieben zu haben. Seien Sie so tolerant, diese Passagen nach dem Ihnen übersandten Manuscript ändern zu lassen. Dass Icilius sterben muss, versteht sich.«

[2] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 243, Ostdeutsche Post Nr. 245, Presse Nr. 244 (Uhl: »Hätte es im alten Griechenland Pensionate gegeben, wir würden annehmen, Iphigenie komme aus einem solchen«), Österreichische Zeitung Nr. 528, Humorist Nr. 294 f., Monatsschrift S. 585, Monatsblätter für Literatur 1859, Nr. 29, Allgemeine Zeitung Nr. 304, 346, Wanderer Nr. 488. Karl Rettich: »Die Aufnahme war brillant und wenn ich gleich überzeugt bin, dass das Stück sich nicht über sechs bis sieben Vorstellungen hinschleppen wird, so bin ich doch selig, dass man nicht sagen kann, es sey durchgefallen«. Julie Rettich: »Die darin sind, sind entzückt, aber sie gehen nicht hinein, da nützt alles nichts«.

[3] Wiener Zeitung Nr. 54, Abendblatt Nr. 82, Ostdeutsche Post Nr. 69, 108, Presse Nr. 131, Monatsschrift S. 230, 246, Vaterland Nr. 91, Österreichische Zeitung Nr. 97, Hebbel Briefe 2, S. 151. Aus dem Papst wurde »der Gonfaloniere von Rom«.

[4] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 115, 118, Presse Nr. 112 f., Ostdeutsche Post Nr. 115, Österreichische Zeitung Nr. 244, Humorist Nr. 132, Monatsschrift S. 298, Allgemeine Zeitung Nr. 141 f., Wanderer Nr. 22, siebenmal gegeben. Bayer-Bürck (20. Oktober 1856): »Der zweite Act übersteigt ja Alles, was man einer menschlichen Lunge zumuthen kann. Überhaupt finde ich weder das Stück so gut noch das Talent so vielversprechend als posaunt worden ist.«

[5] Österreichische Zeitung Nr. 104, Presse Nr. 56, Ostdeutsche Post Nr. 40, 54. »Dem Burgtheater ist es endlich gelungen, eine Tragödie zu finden, welche die merkwürdige Eigenschaft besitzt, gegen keine der zahlreichen Stoff- und Personalrücksichten zu verstoßen, an welchen neuerdings hierorts die besten Dramen scheitern!« Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 141, Monatsschrift S. 113, Allgemeine Zeitung Nr. 70, zweimal gegeben.

[6] Ostdeutsche Post Nr. 76, 78, Wiener Zeitung Nr. 78 (Speidel scharf ablehnend), Presse Nr. 76, Wanderer Nr. 76, Allgemeine Zeitung Nr. 95, Hanslick, Aus meinem Leben 1, S. 311, zweimal gegeben.

[7] Ostdeutsche Post Nr. 13, Monatsschrift S. 38, Vaterland Nr. 13, Österreichische Zeitung Nr. 15, Wanderer Nr. 11. Hebbel Werke 10, S. 236 ff., viermal gegeben.

[8] Aus dessen Memoiren hat Bettelheim Mitteilungen gemacht: Deutsche und Franzosen S. 63 ff. Für die Förderung, die Laube dem jungen Dichter angedeihen ließ, dankt ihm die Mutter in überschwänglichen Briefen. Vgl. Necker im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7, S. 307 ff.

neben dem erwähnten »Wohltäter« einen »Heinrich der Löwe« (26. Februar 1858)[1] und »Perseus von Macedonien«[2] (29. November 1862), Arbeiten, die mehr großes Wollen als Können verraten; immerhin hätte auch ihn Förderung von Seite Laubes gereift, doch dieser warf ihn nach den ersten nicht völlig erfüllten Hoffnungen zu den Toten[3] und seine mehr peinliche als tragische Selbstbiographie atmet tiefe Verbitterung gegen den Direktor und die spröde Hofbühne. Aus einem ähnlichen Verhältnisse heraus kommen die noch weniger individuellen Stücke Roderich Anschütz' »Brutus und sein Haus« (30. März 1857)[4] und »Johanna Gray« (8. März 1861)[5] ans Burgtheater, deren Aufführung dem Publikum erwünschte Gelegenheit gibt, dem greisen Vater des Dichters seine Huldigung darzubringen. Was Speidel beim »Don Juan d'Austria« sagt, charakterisiert diese Epigonendramatik vollkommen: »Wir haben dieses Stück oft schon gesehen; gestern hieß es noch Struensee, heute Heinrich der Löwe, Heyse nennt es einmal die Sabinerinnen und Geibel glaubt es Brunhild nennen zu müssen. In ganz Deutschland wird nur ein einziges Trauerspiel aufgeführt.« Dem Vorbilde Halms und der Romantik streben die ersten Werke Josef Weilens nach: der stark lyrisch gefärbte »Tristan« (19. September 1859)[6] und der »Heinrich von der Aue (26. November 1860)«,[7] der — bezeichnend für die Zeit — die Miselsucht des Helden als gänzlich bühnenunmöglich durch eine Erblindung ersetzen will. Nicht nur diese Werke selbst, auch ihre Darstellung fanden von Seite der Kritik nicht die genügende Ermunterung, immer wieder erschallt die Klage über den Verfall der tragischen Kunst, die Monatsschrift beklagt diese historischen Drapierungen, in denen unsere Dichter vor den Zuschauer treten, trotz der zunehmenden Unfähigkeit unserer Schauspieler, sich als Helden des Altertums zu bewegen, trotz dem ausgesprochenen Widerwillen des Publikums gegen ähnliche Versuche![8] Es läßt sich nicht



Charlotte Wolter.

---

[1] Humorist Nr. 48, Figaro Nr. 10, Wiener Zeitung Nr. 50, Speidel: »eine historische Tragödie, verdorben durch ein bürgerliches Rührstück, oder, wenn man will, ein Rührstück, verdorben durch eine historische Tragödie«. Presse Nr. 48, Monatsschrift S. 158, Ostdeutsche Post Nr. 148, Allgemeine Zeitung Nr. 12, Österreichische Zeitung Nr. 49, Wanderer Nr. 48. Laube, Neue Freie Presse Nr. 13166, Nissel a. a. O. S. 149, viermal gegeben.

[2] Monatsschrift S. 777, Ostdeutsche Post Nr. 330, Presse Nr. 330, Wiener Zeitung Nr. 276, Botschafter Nr. 328, Wanderer Nr. 281, Österreichische Zeitung Nr. 563, Hebbel Werke 10, S. 304, 318, Nissel a. a. O., S. 213, fünfmal gegeben. Brief Laubes im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7, S. 330.

[3] 1859 lehnt er seine »Jakobiten« mit Hinweis auf das Verbot des »Düweke« ab. (Neues Wiener Tagblatt 1893, Nr. 287.)

[4] Österreichische Zeitung Nr. 147, Presse Nr. 73, Ostdeutsche Post Nr. 74, Österreichische Blätter für Literatur und Kunst S. 37, Wiener Zeitung Nr. 73, 76, Monatsschrift S. 216, Wanderer Nr. 147, Allgemeine Zeitung Nr. 95, sechsmal gegeben.

[5] Wiener Zeitung Nr. 589, Ostdeutsche Post Nr. 68, Presse Nr. 70, Monatsschrift S. 170, Allgemeine Zeitung Nr. 71, Vaterland Nr. 60, Allgemeine Zeitung Nr. 64, Wanderer Nr. 57, Hebbel Werke 10, S. 306, sechsmal gegeben.

[6] Wiener Zeitung, Abendblatt, Nr. 213, Speidel: »Ein echtes Dichtertalent, das, wenn nicht alles trügt, einer schönen Zukunft entgegengeht«. Presse Nr. 240, Monatsschrift S. 621, Wanderer Nr. 216, Allgemeine Zeitung Nr. 267, Österreichische Zeitung Nr. 216. Karl Rettich: »Es wurde herzlich schlecht gespielt. Seit einiger Zeit spielt Wagner wie im Schlafe. Die Bognar und er sind geradezu unausstehlich«.

[7] Presse Nr. 306, Ostdeutsche Post Nr. 330, Wiener Zeitung Nr. 280, Monatsschrift S. 766, 772, Vaterland Nr. 80, Österreichische Zeitung Nr. 279, Wanderer Nr. 275, Hebbel Werke 10, S. 236.

[8] Wie hämisch heißt es 1857 in der Ostdeutschen Post Nr. 2: »Im Burgtheater wurden im vergangenen Jahre 168 Trauerspiele und 215 Lustspiele gegeben, doch so, dass sich die ersteren häufig wie letztere ausnahmen; der umgekehrte Fall findet seltener statt.« Vgl. Österreichische Zeitung 1860, Nr. 164. 1858 schreibt Karl Rettich: »Die Zeit der Trauerspiele scheint für Wien vorbei«.

leugnen, daß auch die maßgebenden Kunstrichter sowohl den Direktor[1] als auch die Dramatiker in ihren gewiß achtungswerten Versuchen keineswegs ermuntert, sondern das Publikum in seiner Abneigung gegen die »Stücke mit nackete Füß«, wie der geflügelte Wiener Witz sagte, bestärkt und seiner bedauerlichen Gewohnheit, die heimische Produktion zu bespötteln, mit dem Schlagworte von den »Dichtern der inneren Stadt« Vorschub geleistet haben. Auch die immer nötigere Sparsamkeit machte sich auf dem Gebiete des historischen Dramas noch fühlbarer als im Konversationstücke, wo wenigstens die Garderobe nicht das Konto des Theaters belastete. Von Kostümkunde war freilich das Burgtheater noch wenig angekränkelt: wie lächerlich wirkten die Griechinnen der »Sappho« mit ausgeschnittenen Kleidern, fest geschnürten Taillen und den großen Krinolinen, im »Clavigo« trugen die männlichen Darsteller Schnur- und Backenbärte, besonders schmählich präsentiert sich die Comparserie, die zum Beispiel in der »Jungfrau von Orleans« aus Dienstmännern gebildet wurde, von denen einer seinen Helm verlor und mit seiner Kappe plötzlich dastand.

Aber alle diese Mängel hätten wenig verschlagen, wenn eine imponierende weibliche Persönlichkeit auf der Szene gestanden hätte. Diese braucht der Wiener: so viel er vom Ensemble sprechen mag, er legt mehr Wert auf künstlerische Individualität und diese wiederum schätzt er höher in der Frau als im Manne. Frau Rettich und die Surrogat-Heroine Fräulein Schäfer oder die ihre Kräfte überspannende Bognar konnten nicht genügen: Versuche mit Fräulein Bärndorf, Wilhelmine Seebach, Frau Versing-Hauptmann, Fräulein von Bulyovsky mißglückten. Da erschien im Jahre 1861 Charlotte Wolter.[2]

Fast wie um den Geburtsort Homers wogt der Streit, wer zuerst auf das junge aus Köln stammende Mädchen im Karltheater aufmerksam geworden, wo sie nach elender Provinzmisère zu nichtigen Soubrettenrollen verurteilt war und nur gelegentlich eines Gastspieles von Hendrichs als Hexe im »Macbeth« durch ihre Stimme das Ohr des Künstlers fesselte. Auf jeden Fall ist es Laube, der ihr tatkräftige Teilnahme beweist, indem er sie in Brünn und Hamburg von maßgebenden Gewährsmännern beobachten läßt und ihr, nachdem der Oberstkämmerer sich lange selbst gegen ein Gastspiel gesträubt, nach ihren Berliner Erfolgen im »Wintermärchen« die Hofbühne eröffnet. Adrienne Lecouvreur, Jane Eyre, Maria Stuart und die Rutland im »Essex« sind vom 7. bis zum 20. Juni ihre Gastrollen. Eine herrliche, echt tragische Erscheinung, die mit der steigenden Kunst sich auch körperlich noch klassischer durchbildete, eine wilde, plötzlich in Feuergarben emporschießende Leidenschaft sind ihr schon damals eigen; das Organ verfügt wohl über einige herrliche Töne von reinstem musikalischen Wohlklang, aber es kann den Stürmen der Seele noch nicht Folge leisten und wird brüchig, ehe es seine volle Höhe erreicht. Die Bewegung neigt zum Fahrigen, es fehlt ihrem ganzen Wesen an Übergängen, die Sprache, die niemals gänzlich den heimischen Dialektklang verleugnen lernte, ist gänzlich ungepflegt — ein vielverheißendes Material liegt halbverborgen, das nur sorgsame Pflege zu Tage fördern und von den umhüllenden Schlacken reinigen kann. Aber eine fesselnde, durch und durch eigenartige künstlerische Persönlichkeit steht den meisten Beobachtern ihrer schauspielerischen Anfänge vor Augen.[3] Daß sich diese scheinbar

---

[1] Sehr hübsch schreibt ihm Heyse 1862: »Parade- und Zugstücke bringen, die überall des Erfolges sicher sind, das ist kein sonderliches Verdienst. Aber es mit Stücken wagen, in denen so viel des Problematischen zu überwinden, so viel Mißliches in Stoff und Durchführung zeigt, dass der Verfaßer noch stark in der Entwicklung begriffen ist, das ist es, was unsere deutsche Bühne und alle jüngeren Kräfte zu hohem Danke verpflichtet.«

[2] Vgl. u. a. die Charakteristik Jakob Minors im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8, S. 183 ff. und A. v. Weilens in 50 Jahre Hoftheater Band 2, S. 1 ff. und Allgemeine Deutsche Biographie 38, S. 141.

[3] Wiener Zeitung, Abendblatt Nr. 133, 139, 145, Bruno Bucher: »Ein Talent von so intensiver Gewalt besitzen wir nicht, haben wir seit langem nicht besessen«. Die Ostdeutsche Post Nr. 156 (M. Klapp) meint, sie könne vielleicht zweiten Bühnen zur Zierde gereichen. »Mehr zu erreichen ist dem Fräulein Wolter wohl nicht möglich . . . Kundgebungen von Geist, Phantasie und mächtiger Leidenschaft sucht man vergebens in ihrer Darstellung«. Ostdeutsche Post Nr. 156, 159 (F. Uhl) spricht von ihren »elementaren« Wirkungen. Die Monatsschrift S. 368, 393 ff. konstatiert jedenfalls die »nutzbaren« Anlagen. Auch Speidel (Vaterland Nr. 132) meint, sie wirke wesentlich »durch das Gewicht ihrer äußeren Mittel. Sie ist eine gewandte Schauspielerin, aber eine Schauspielerin ohne Innerlichkeit, ohne Leidenschaft, ohne Größe«. E. Kuh (Österreichische Zeitung Nr. 145, 150) sagt, sie habe jedenfalls viel zu lernen und noch mehr zu vergessen. Karl Rettich hält sie für wirklich talentvoll, »wenngleich nicht so, wie Laube sie wieder



Charlotte Wolter als »Konradine«.



Charlotte Wolter als »Sappho«.

unbändige Natur zur reinen Harmonie emporarbeitete, war nicht das Werk einiger Jahre, noch späte Tage ihrer ruhmvollen Laufbahn bringen Rückschläge und Ausartungen; sie war auch nicht das Produkt literarischer und dramaturgischer Einflüsse, wo sie die Belehrung Laubes nach kurzer Zeit verlor und dann sich im wesentlichen selbst überlassen blieb, in ihr lebte der durch Laube herangezogene, sich der Größe des Burgtheaters anschmiegende Sinn für ernste, künstlerische Durchbildung und Disziplin, der diese scheinbar so eigenwillige Begabung sich freiwillig unter die Botmäßigkeit strenger Zucht stellen hieß. Wille und Energie haben in Verbindung mit dem »feinsten Gefühle für Form und Gestalt«, wie Minor sagt, über die wilden Instinkte gesiegt und sie zur denkwürdigsten, unvergeßlichsten Erscheinung gemacht, die das Burgtheater vielleicht jemals besessen.

Das begeisterte Publikum forderte ungestüm ihr Engagement. Erst nach langen Verhandlungen mit Maurice, die Laubes alter Freund und Berater Heller und der Konsul Merck führten, gelang die Lösung ihres Kontraktes,[1] sie debutierte am 12. Juni 1862 mit einer Iphigenie, die übereinstimmend als höchst ungleich bezeichnet wird.[2] Das Urteil neigt sich, obwohl sie bereits als Jungfrau von Orleans, Shakespeares Julia, Phaedra erscheint, dahin, daß ihr das moderne Fach mehr liege. Und so, obwohl Laube schon im September von großen Fortschritten ihrer Iphigenie spricht, erhält sie eine Reihe von Rollen in älteren Salonstücken, wie dem »Fabrikant«, »Fräulein von Belle-Jsle«, sogar ein Versuch im komischen Fache, in Bauernfelds »Bürgerlich und Romantisch«, fällt glücklich aus. Vor allem aber wird sie die Trägerin der wichtigsten Novitäten. Daß sofort nach der stark mit melodramatischen Wirkungen arbeitenden Dingelstedtschen Bearbeitung des »Wintermärchen« gegriffen wurde (20. September 1862) ist sehr begreiflich: die äußerst dürftige Ausstattung, die kümmerliche Ausführung der Musik machten den Erfolg anfangs zweifelhaft, aber die Hermione der Wolter erregte in ihrer vollendeten Schönheit der Ruhe und der Bewegung schon das größte Entzücken.[3] Auch dem »Perseus« Nissels kam ihre

ausschreit«. Laube an die Birch-Pfeiffer (12. Juli 1861): »Die Wolter hat gestern in der Waise sehr gefallen, mit dem ersten Akte sogar Furore gemacht, ebenso ja fast noch mehr wie die Seebach. Sie hat den Dämon und die schönsten Mittel — was müssen Sie für Überfluss in Berlin haben, dass sie solche Kräfte andern überlassen!«

[1] Merck schreibt am 31. Jänner 1862 an Laube: »Diese treffliche Künstlerin würde unter Ihrer Leitung gewiß ein Stern erster Größe werden, während sie hier so zu sagen lebendig begraben ist, und wenn sie hier bleibt, zu Grunde gerichtet wird. Retten Sie dieses seltene Talent und bringen Sie es zur Blüthe. Nur Sie vermögen das!« Heller (10. September 1860): »Ich bin niemals einem stärkeren Talente begegnet und in der Wolter vielleicht dem einzigen Genie, wenn ich das Wort überhaupt für die Reproduction der Bühne gelten lasse.« Hein (Direktor des Berliner Victoria-Theaters, 30. März 1861): »Frl. Wolter ist ein Talent, aus dem ein Mann wie Sie alles machen kann. Beim ersten Lesen einer Rolle selbst von einer Schrecken erregenden Unfertigkeit, entwickelt sie sich von Probe zu Probe zu überraschenden Resultaten.« Der erste Kontrakt mit dem Burgtheater wurde auf drei Jahre geschlossen mit einer Gage von 5000, 5500, 6000 Gulden. Karl Rettich: »Raymond hat Laube geschrieben, er habe für die Wolter kein Geld zur Ablösung ihres Contractes, er solle sich dieses Engagement aus dem Sinne schlagen. Nun spricht Laube wie gewöhnlich, wie er damals beim Liedtke sprach, er müsse zuschließen, er könne nicht weiter dirigieren u. s. w«.

[2] Monatsschrift S. 384, Ostdeutsche Post Nr. 174 (sehr scharf), Presse Nr. 173, Emil Kuh: »Sie ist nicht ohne Talent, aber ihr mangelt eines, was sie nie gewinnen kann, nämlich Innerlichkeit und eines, wozu es schon zu spät sein dürfte, das Versäumte nachzuholen, nämlich Bildung«. Wiener Zeitung Nr. 148, 202, Allgemeine Zeitung Nr. 329, Botschafter Nr. 160, 164, 249, Österreichische Zeitung Nr. 295, Hebbel Briefe 2, S. 218.

[3] Monatsschrift S. 609 ff., Ostdeutsche Post Nr. 262, Presse Nr. 262, Wiener Zeitung Nr. 242, Abendblatt Nr. 219, Allgemeine Zeitung Nr. 267, Botschafter Nr. 271, F. Uhl: »Der geniale Naturalismus, Erscheinung, Bewegung, Stimme und der unmittelbare Aufschrei der Empfindung sind es, durch

Mitwirkung sehr zu statten. Aber zunächst gehören ihr die Hauptrollen der modernen französischen Stücke, wie »Die Eine weint, die Andere lacht« (4. November 1862), wo zum ersten Male ihr berühmter Schrei ertönte, und es ersteht das heimische »Wolter-Stück«, das nun eine Spezialität des Burgtheaters wird und am besten für die ungeheure Wirkung ihrer Persönlichkeit zeugt. Am gewandtesten erweist sich Mosenthal, der, ferne vom Idealismus seiner Wiener Mitpoeten, mit sicherer Hand alle möglichen Stoffe fürs Theater zurechtfertigt, wenn sie nur Erfolg versprechen. Das Künstlerdrama, das auf dem Burgtheater sich so stark festgesetzt hatte, erhält von ihm einen, trotz seiner deutschen Handlung echt französisch effekthaschenden Abkömmling in den »Deutschen Komödianten« (29. November 1862),[1] wo sie als Konradine, die Gabillon als Neuberin, Fichtner als Prehauser, Sonnenthal als Ludovici eine Mustervorstellung lieferten, die selbst über das geringe Interesse, das dem Publikum die literarische Erörterung über das regelmäßige Schauspiel einflößte, siegte. Und Eduard Mautner, ein weniger kräftiges, aber dafür feineres und ebenso erfolglüsternes Talent, brachte der Künstlerin seine »Eglantine« (28. Jänner 1863)[2] dar, eine moderne »Adrienne Lecouvreur«, wo sie fast persönliche Erlebnisse wiedergebend das stolze Wort »Ich bin eine Künstlerin!« zum Jubel des Publikums einer mitunter recht nörgelnden Kritik ins Gesicht schleudern durfte. Kaum mehr als ein halbes Jahr gehörte die Wolter dem Burgtheater an und schon hatte sie alle diese großen Rollen gespielt. Wieder hat Laube seine Erwerbung auf das äußerste ausgenutzt, und die Freunde ihrer Begabung wurden manchmal recht ängstlich, während eine Feindin wie Frau Gabillon, die durch sie manche Zurücksetzung erfahren, ironisch von der neuen »Wunderblume« spricht, »wie deren schon viele unter dem Burgtheaterhimmel blühten und welkten!«[3] Aber die gewaltige künstlerische Natur bedurfte reicher Nahrung, sie erstarkte an ihren mächtigen Aufgaben.



Ludwig Gabillon als »Hagen«.

---

die Fräulein Wolter vorzüglich wirkt. Fräulein Wolter zeigt sich und sie gefällt, Fräulein Wolter bewegt sich und sie bewegt sich schön, denn sie kann nicht anders«. Wanderer Nr. 219, Österreichische Zeitung Nr. 207, Hebbel Werke 10, S. 300 ff. Laube berichtet an Raymond: »Das Wintermärchen, ein gar curioses Gebäude, hat sich ziemlich gut aufgeführt; den ersten Abend trotz manchem Befremdlichen mit mäßigen Applaus durchgekommen, den zweiten mit lebhaftem Applaus aufgenommen«.

[1] Monatsschrift S. 682 ff., Ostdeutsche Post Nr. 290, Presse Nr. 290, Wiener Zeitung Nr. 242, Abendblatt Nr. 240, 243, Allgemeine Zeitung Nr. 294, 329, Wanderer Nr. 242, Österreichische Zeitung Nr. 485, Hebbel Werke 10, S. 304, 318.

[2] Wiener Zeitung Nr. 33, Rezensionen S. 73, Ostdeutsche Post Nr. 30, Presse Nr. 30, Österreichische Zeitung Nr. 47, Vaterland Nr. 25, Botschafter Nr. 30, Hebbel Werke 10, S. 326.

[3] Siehe Hevesi a. a. O. S. 101. Der genannte Merck schreibt an Laube, 18. November 1862: »Die schöne Charlotte wird gehörig von Ihnen eingespannt; ich freue mich, dass Ihr genialer Geist das schöne Talent aufgefunden und dass meine Beharrlichkeit dazu beigetragen, demselben einen ehrenvollen Platz an dem deutschen Theater par excellence zu verschaffen. Aber, theuerster Freund, schonen Sie die talentvolle Dame etwas mehr als bisher!«

Ihrer künstlerischen Alleinherrschaft, die eine wohlerkannte Gefahr bildete, sucht Laube durch Versuche mit Fanny Janauschek zu begegnen. Aber obwohl diese als Medea, Phädra, Iphigenie, Orsina im April 1863 einen bedeutenden Erfolg, besonders als Sprecherin, einheimste, war die Partei der Wolter-Enthusiasten zu mächtig, um ihr Engagement, an das auch Laube selbst hauptsächlich wegen ihrer »böhmischen Nase« nicht aus voller Seele ging, durchzusetzen.[1] Die größte unter den neuen Dichtungen lieferte der Wolter Friedrich Hebbel; und Charlotte Wolter mag es zu danken sein, daß Laube seine persönliche Abneigung überwand und die schon längst ihm vorliegenden und an anderen deutschen Bühnen aufgeführten »Nibelungen« zunächst in ihren zwei ersten Teilen am 19. Februar 1863 vorführte, nachdem die Kritik schon energisch gemahnt hatte.[2] Laubes höchst einseitige Darstellung schreibt den Erfolg, den er doch nicht ableugnen kann, teilweise seinem geschickten Eingriffe in der Anordnung des Schlusses, hauptsächlich aber der Glanzleistung der Wolter zu und lehnt mit recht angreifbaren Argumenten ab, diesem Werke dasselbe schuldig zu sein, was für Otto Ludwig so wirksam ins Werk gesetzt worden war: Förderung durch öftere Wiederholung. Die Kritik hielt sich ziemlich reserviert,[3] fast allgemein wurde der zweite Akt mit der Szene der Brunhild, auch in der Darstellung, getadelt und die starke Verstümmelung der Rollen des Volker, Dankwart, des Kaplans beklagt; neben der Wolter erfährt der Siegfried Wagners große Anerkennung, während der herrliche Hagen Gabillons, den der Dichter einem Gewitter verglich, merkwürdigerweise damals nur sehr bedingte Lobsprüche erntet. Obwohl mehrere schädigende Unterbrechungen der Vorstellungen eintraten, brachte doch das Jahr 1863 13 Aufführungen, ein für ein Trauerspiel unerhörter Erfolg, der ausschließlich dem Werke selbst und dem verständnisvollen Publikum zu danken war.



Fanny Janauschek als »Medea«.

---

[1] Wiener Zeitung Nr. 83, Abendblatt, Monatsschrift S. 234, Ostdeutsche Post Nr. 99 ff.: »Sie war zu groß, so dass sie gewissen Erinnerungen gefährlich wurde. Einer Künstlerin, die das Unglück hat, so bedeutend zu sein, kann nicht geholfen werden«. Presse Nr. 98 ff., Wanderer Nr. 99, Österreichische Zeitung Nr. 165, Allgemeine Zeitung Nr. 107, Botschafter Nr. 97.

[2] Vgl. Monatsschrift 1859, Nr. 168, Allgemeine Zeitung 1862, Nr. 344. Am 31. Dezember 1858 hat Hebbel das Stück eingereicht, Briefe Nachlese 2, S. 206, vgl. 218, 251, Briefwechsel 2, S. 458 f., Kuh, Hebbel 2, S. 607 f.

[3] Sehr scharf Bruno Bucher in der Wiener Zeitung Nr. 41, Monatsschrift S. 123: »Laube hat es nicht verstanden, das, was er gegen seine Überzeugung thun musste, auch zu rechter Zeit und mit entgegenkommenden Tacte zu thun. Wollte Gott, das Burgtheater hätte nie etwas schlechteres riskirt . . . Gabillon lieferte ein knappes, charakteristisches, aber nicht hinlänglich groß angelegtes, daher auch nicht hinlänglich imponirendes Bild des riesenhaften Tronjers«. Ostdeutsche Post Nr. 51 f. (M. Klapp), Presse Nr. 49 f. (E. Kuh) beklagt die unglücklichen Abänderungen: »Die Shakespeare-Bearbeitungen Schröders waren nicht unwürdiger als die Behandlung ist, welche die Nibelungen-Tragödie von dem Dichter selbst erfährt«. Gabillon ist uneinheitlich, es fehlt die Treue und das bösartige Element. Im Wanderer Nr. 51 f. meint Ranzoni, Gabillon sei ein »höchst zahmer« Hagen. Österreichische Zeitung Nr. 85 (Betty Paoli außerordentlich lobend), Vaterland Nr. 45, Allgemeine Zeitung Nr. 33, Botschafter Nr. 51 (Thaler), Bettelheim, Gabillon

Jedenfalls hatte sich in den letzten Jahren eine bedeutende Hebung des tragischen Repertoires vollzogen: waren 1858 und 1860 nur je eine einzige tragische Novität in Szene gegangen, so brachte 1861 sechs, ebenso viel 1862 und das erste Halbjahr 1863 zusammen. Die Franzosen nehmen einen großen Raum ein: im Jahre 1860 kamen 252mal deutsche und 116mal französische Stücke zur Aufführung, wobei betont werden muß, daß viele von den letzteren Ein- oder Zweiakter waren. Wie die einzelnen Autoren berücksichtigt wurden, mag eine Probe zeigen: 1857 auf 1858 steht die Birch-Pfeiffer obenan mit 37 Aufführungen, darunter 21 von der »Grille«, Scribe hat 29 Abende, Schiller 18, Grillparzer 8. 1858 auf 1859 geht wieder die Birch-Pfeiffer voran mit 25, dann folgt Laube mit 21, Schiller mit 19, Shakespeare mit 17. 1859 auf 1860 wieder Birch-Pfeiffer mit 23, Schiller aber mit 42 (durch das Jubiläumsjahr), Grillparzer und Laube mit 6.

Jedenfalls bietet die Hofbühne das Bild eines Theaters, das dem Kassenerfolge soviel als möglich huldigt. Aber wer deshalb zu harte Anklagen gegen den Direktor erheben will, vergißt die finanzielle Situation, in der sich das arme Theater befand. Die Erträgnisse des kleinen Hauses ließen sich nicht vermehren. Das furchtbare Kriegsjahr 1859 machte sich im ganzen Finanzwesen des Staates fühlbar, das Burgtheater, ohnehin so bescheiden dotiert, mußte noch einen Teil seiner Subvention einbüßen und wurde auf 84.000 Gulden herabgesetzt,[1] wodurch jeder gewagtere Versuch, jedes Stück, das größere Ausstattung forderte, noch unmöglicher wurde. Sogar in den Budgetberatungen des Reichstags wurde Kritik an dieser Sparsamkeit geübt, aber vom Ministerium des Innern mit dem Hinweise, daß diese Frage nur in die Kompetenz der Hofdotation gehöre, zurückgewiesen.[2]

Trotzdem ist die Repertoirebildung Gegenstand heftigster Angriffe; stand anfangs Saphirs wütendes Gebelfer noch vereinzelt, so stimmten bald auch andere Blätter in diese Tonart ein,[3] in dem Chorus verklangen die sanften Stimmen der »Wiener Zeitung« und der nur gelegentlich wohlwollenden »Allgemeinen Zeitung«. Man versteigt sich sogar zu der Forderung, es möge Laube ein Beirat von literarischen Männern übergeordnet werden, der die von ihm angenommenen Stücke zu überprüfen habe.[4]

Stürmte es so von außen gegen Laube, so erhob sich noch im Hause selbst eine mächtige Gegenpartei, welche sich aus den zahlreichen beleidigten Künstlern immer ansehnlicher rekrutierte; jede Gelegenheit wird benützt, seinen Fall in nahe Aussicht zu stellen, als Nachfolger tauchen Halm und Dingelstedt auf.[5] Gastspiele der Hofschauspieler bei den Münchener Mustervorstellungen 1854, in Berlin, Breslau, Frankfurt und anderen Städten tragen zwar den Ruhm des Ensembles und der ihm angehörigen Mitglieder nach Deutschland, werden aber, da sie öfter gegen den Willen und über den Kopf des Direktors vom Oberstkämmereramte bewilligt werden, eine neue Quelle gereizter Stimmungen und gegenseitiger Schikanen. Wirklich treu zu Laube hielt ein Hauptfaktor: das Publikum!

Kurz vor den Ferien des Jahres 1863 starb nach längerem Leiden, das ihn schon früher oft seiner Amtstätigkeit entrückt hatte, Graf Lanckoronski. Sein Nachfolger, am 16. Mai 1863 ernannt, hieß Vinzenz Karl Fürst Auersperg. Darf man Lanckoronski in seiner zurückhaltenden Stellung gegen den Direktor mit Moritz Dietrichstein vergleichen, so ist sein Nachfolger Laubes Czernin.

S. 120 f., Hebbel Briefwechsel 2, S. 517, 562, Briefe Nachlese 2, S. 284, 286 f., 291, 294 f., 308 f., Tagebücher Nr. 6083 u. a. Zu Laubes Abänderungen vgl. A. Förster in der Nation 1884, Nr. 46.

[1] Allgemeine Zeitung 1859, Nr. 11, Presse 1860, Nr. 221, Vaterland 1860, Nr. 38, 51, Monatsschrift 1860, S. 553, 616, Presse 1861, Nr. 277, Österreichische Zeitung 1861, Nr. 139 ff.

[2] Allgemeine Zeitung 1860, Nr. 182, 243, 255, vgl. 1862 Rezensionen S. 48, Wiener Zeitung Nr. 8, Botschafter Nr. 228, Österreichische Zeitung Nr. 17, Hebbel Werke 12, S. 344.

[3] 1857 Humorist Nr. 32, Ostdeutsche Post Nr. 1, 229, Monatsschrift S. 329. Presse Nr. 193, 211. 1858 Monatsschrift S. 39, 199. Ein großer Lobartikel in der Wiener Zeitung 1862, Nr. 113, dagegen Rezensionen S. 322, 417.

[4] Monatsschrift 1860 S. 17 ff., 393 ff., 1861 S. 1, Österreichische Zeitung 1861, Nr. 49, 68, 86 (Ed. Mautner).

[5] Vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8, S. 157, Schloßar Halm-Ausgabe 1, S. 55, Österreichische Zeitung 1861, Nr. 200.




JOSEF LEWINSKY





CHARLOTTE WOLTER



3. FÜRST VINZENZ KARL AUERSPERG. LAUBES STURZ (1863–1867).

Langsam hatte sich das Bild des Burgtheaters geändert. Die Aristokratie hatte ihre Macht eingebüßt, nicht mehr die Loge, sondern das Parkett, ja eigentlich die Galerie war maßgebend geworden, wie durch das ganze der Verfassung und dem Parlamentarismus gewonnene Österreich ging auch über die Hofbühne eine starke demokratische Strömung, und ihr Direktor war ganz der Mann, sich diese zu Nutze zu machen. So hatte es sich außen gewandelt, ebenso wandelte es sich innen: der Regisseur hatte jede Bedeutung verloren, unumschränkt regierte Laube, in vollem Bewußtsein seiner souveränen Macht, die Oberbehörde war zu einer kaum mehr beachteten Instanz geworden.

Und nun trat ihm plötzlich ein Hochtory entgegen, energisch gewillt, seine Rechte auch auf die Theaterführung voll und ganz geltend zu machen. Es sind nicht Menschen, es sind Zeitalter, die da aneinander stoßen, und Prinzipien müssen ausgefochten werden, deren jedes seine unleugbare Berechtigung hat. Der verwöhnte eigenmächtige Direktor schädigt seine Sache durch Hitze; der seiner Stellung bewußte Oberstkämmerer spannt den Bogen zu straff. Schließlich handelt es sich um die Grundfrage: Ist das Theater, das Heinrich Laube zu leiten hat, eine Hofbühne oder ist sie es nicht? Die Antwort war mit Laubes Sturz gegeben . . . .

Anfänglich ließ sich das neue Regime Auerspergs sehr günstig an. Bei seinem Amtsantritte wurden Hoffnungen auf eine liberale Ära des Hoftheaters laut, Gerüchte von der Einsetzung einer Intendanz, für die sogar Anastasius Grün als Leiter genannt wird, verstummen rasch.[1] Gleich die ersten Novitäten des Herbstes verheißen bessere Zeiten: die mißliebigen Königsdramen Shakespeares finden eine neue Erweiterung durch die Aufnahme des »Richard II.« (24. September 1863),[2] der durch die Entsetzung eines legitimen Königs immer für besonders bedenklich gegolten hatte. Weder die Bearbeitung Laubes, die sich wenige Einschübe erlaubt hatte und nur eine große Szene Carlisles, der allerdings aus einem Bischofe in einen Höfling verwandelt war, zusammenkonstruierte, dafür aber gerade die dem Werke so wesenhafte Rhetorik stark beschnitt, noch die Darstellung mit Wagner und Gabillon fand Zustimmung, so daß das Werk nur sechsmal in Szene ging. Aber noch politisch bedeutungsvoller war die Zulassung von Immermanns »Trauerspiel in Tirol«, für das sich Laube, wohl hauptsächlich aus Pietät für den von ihm hochverehrten Dichter schon lange vergeblich eingesetzt hatte. Die Bühne widerhallte am 18. Oktober in dem »Andreas Hofer« benannten und nach zwei Redaktionen Immermanns ziemlich plump von Laube zusammengeschweißten und im patriotischen Sinne interpolierten Werke von Anrufungen des Kaisers Franz, aber auch von Ausfällen gegen Klerus und Hofpartei, obwohl die stärksten Szenen der letzteren getilgt worden. Das geistliche Ornat erscheint auf der Hofbühne, und Sätze, wie »Sie haben aus dem Kelche des Nachtmals sich besoffen« bleiben

[1] 1863, Ostdeutsche Post Nr. 152, Allgemeine Zeitung Nr. 157 und 1864, Nr. 55, Frankl-Grün Briefwechsel, S. 156, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 10, S. 229 (Betty Paoli).

[2] Monatsschrift S. 621 ff. Ostdeutsche Post Nr. 264, Presse Nr. 264, Botschafter Nr. 263, Allgemeine Zeitung Nr. 273 und 1864, Nr. 24. »Der arme Shakespeare ist also wieder einmal durchgefallen«, Bettelheim, Gabillon S. 118.

vom Rotstifte verschont. Ein durchschlagender Erfolg war dem stark epischen Werke nicht zu prognostizieren, auch haben die Darsteller wie Joseph Wagner als Hofer, die Wolter als Elsi — »mehr Eglantine als Tirolerin« sagt ein Berichterstatter — den Bauerncharakter gewiß nicht festgehalten, auch die Journalistik kargte mit Anerkennung,[1] besonders wegen der kümmerlichen Inszenierung, die von 22 Tirolern und 18 Franzosen die Schlacht am Berge Isel schlagen ließ. Mühsam erreichte das Werk in vier Jahren eine Siebenzahl von Vorstellungen. Gelang es so nicht, ein dem Stoffe nach echt österreichisches Stück eines kürzlich Dahingeschiedenen zum Leben zu erwecken, so verunglückte der Versuch, einen Jugendgenossen Goethes in einem echten Sturm- und Drangwerke dem zeitgenössischen Publikum nahe zu bringen, vollständig. Allerdings war gerade Bauernfeld nicht der richtige Mann, den Genius eines J. M. R. Lenz festzuhalten, und das »Soldatenliebchen«, wie »Die Soldaten« benannt wurden, ist nur eine Abschwächung des kraftsprühenden Vorbildes. Was den Bearbeiter und den Dramaturgen lockte, war sowohl die Rolle der Wolter, als der an das neue französische Sittendrama gemahnende Konflikt der weiblichen Ehre mit dem ständischen Vorurteile. Zwar hat der Bearbeiter die ehrlichen Absichten des Verführers nachdrücklich betont und das arme Mädchen durch ein Handschreiben Friedrichs II., der in allen Tonarten als »der Große« gefeiert werden darf, glücklich unter die Haube gebracht — aber welch ein Weg zum Altar für das Komtessentheater! So bildet trotz der zwei Wiederholungen, die es nach der Erstaufführung vom 9. Dezember 1863 erlebte,[2] dieses Stück mit den zwei oben genannten Werken eine Trilogie der Wagnisse. Denselben freien Geist atmet die Wiederaufnahme des »Uriel Acosta«, der seit dem Jahre 1851 geruht hatte und nun in der Titelrolle durch Wagner zu großer heroischer, durch Sonnenthal, der unmittelbar nach ihm die Rolle geben mußte, zu nicht weniger tiefer, rührend elegischer Wirkung kam, welche die treffliche Mitwirkung der Bognar, Försters und Lewinskys außerordentlich unterstützte.[3] Ihm folgten Werke, die durch lange Zeit verpönt gewesen, wie der »Narziß« (13. April 1864),[4] in dem wieder Wagner seine überraschenden künstlerischen Fortschritte bewies und endlich auch (10. September) die »Deborah«, der, trotz der Wolter und der Rettich ebenso wie dem früher genannten Drama die unmittelbare starke Wirkung bei der Abgespieltheit dieser Stücke an anderen Bühnen fehlen mußte.[5] Dem modernen französischen Schauspiele wurde wieder durch Feuillets »Vornehme Ehe« (20. Februar 1864) Vorschub geleistet,[6] die sich, wie zahlreiche Kritiker konstatieren, »zu einem Abend des Triumphes für das Burgtheater«, insbesondere für die Wolter, Fichtner und Sonnenthal, gestaltete, so daß die anfänglich kühle Aufnahme sich bald in lebhaften Zuspruch wandelte. Das bisher so verpönte politische Gebiet streifte die Verdünnung des Scribeschen Intrigenstücks »Pitt und Fox« von Gottschall (20. Februar 1864), der seinen anhaltenden Erfolg hauptsächlich den Leistungen Sonnenthals, Lewinskys, Meixners, Fichtners und der Baudius[7] und der Analogie der Situationen mit jenen des Parlaments im »bretternen Gebäude vor dem Schottentor« dankte. Dazu kommen noch eine Reihe guter Erfolge mit harmlosen Spielstücken, wie »Gleich

---

[1] Ostdeutsche Post Nr. 286, Presse Nr. 288, 1864, Nr. 178, Österreichische Zeitung Nr. 481, Botschafter Nr. 289, Allgemeine Zeitung Nr. 275, 294,297, Hebbel Briefe 2, S. 390, Bettelheim, Gabillon S. 119, Bequignolles schreibt am 18. Oktober an Förster: »Die deutsche Presse sollte den edlen und kühnen Versuch des Burgtheaters, Immermanns Werk der unverdienten Vergessenheit zu entreißen, mit Jubel begrüßen«. Wegen Immermanns Bearbeitung hatte sich Laube schon 1850 mit Marianne Wolf und Uechtritz in Verbindung gesetzt.

[2] Wiener Zeitung Nr. 284, Monatsschrift S. 293, Ostdeutsche Post Nr. 340, Presse Nr. 340, Österreichische Zeitung Nr. 576, Botschafter Nr. 341, Allgemeine Zeitung Nr. 374, Neue Freie Presse 1864, Nr. 24, Bauernfeld im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 141 und 216.

[3] Die Wiener Zeitung Nr. 207 behauptet, daß das Publikum nach dem Bannfluch lachte. Monatsschrift S. 587, Presse Nr. 253, 256, Österreichische Zeitung Nr. 397. »In der Freigebung des »Uriel Acosta« erblicken wir eine feste Gewähr für die liberale Gesinnung der neuen Intendanz«, Allgemeine Zeitung Nr. 251f.

[4] Presse Nr. 105, Monatsschrift S. 250f., Ostdeutsche Post Nr. 104, Österreichische Zeitung Nr. 91, Wanderer Nr. 103, Wiener Zeitung Nr. 97.

[5] Presse Nr. 253, 262, Abendpost Nr. 208, Monatsschrift S. 600, Neue Freie Presse Nr. 13 (Speidel), Ostdeutsche Post Nr. 281, Österreichische Zeitung Nr. 204, Wanderer Nr. 251.

[6] Allgemeine Zeitung Nr. 55, Presse Nr. 54, Abendpost Nr. 42, Monatsschrift S. 138, Ostdeutsche Post Nr. 54, Österreichische Zeitung Nr. 48.

[7] Allgemeine Zeitung Nr. 33, 41, Presse Nr. 31, Monatsschrift S. 90, Österreichische Zeitung Nr. 30, Wiener Zeitung Nr. 25 (Bucher, sehr abfällig), Nissel Leben S. 324.

und Gleich« (16. Mai 1864) von Moriz Hartmann, dessen Name freilich, auf dem Zettel des Hoftheaters, wieder freisinnige Auslegung fand, und »Hans Lange« von Paul Heyse (18. Oktober), mit dem sich der Dichter die so lange ersehnte Bühne eroberte, während nur wenige Stücke, wie das langweilende »Forsthaus« von H. Lorm (3. Oktober) wirkliche Nieten waren. Nimmt man die ganze Reihe von Reprisen hinzu, die ebenso den »Macbeth« wie den »Götz«, mit dem Baumeister in eine seiner Glanzrollen einrückt, Ifflands »Elise von Valberg« und Nissels »Perseus« berücksichtigen, und auch Gutzkow Gelegenheit geben, mit einer abgeänderten Fassung seiner »Ella Roose« nochmals, freilich vergebens, an das Publikum zu appellieren, oder zur Shakespeare-Feier den »Sommernachtstraum«, eingeleitet durch Halms szenischen Prolog »Ein Abend zu Titchfield«[1] (23. April), neu szeniert mit Fräulein Kratz als allzu fidelem Puck aufweisen, so kann sowohl über die Tätigkeit im Burgtheater wie über deren Erfolg nur ein günstiges Urteil gefällt werden.



Vinzenz Karl Fürst von Auersperg.

Auch das Personal wird äußerst vorteilhaft durch zwei jugendliche Kräfte ergänzt: von Hamburg kam Ernst Hartmann, den Laube, ohne ihn auf der Bühne gesehen zu haben, auf die dringende Empfehlung Heinrich Marrs hin, wie die »Katze im Sack kaufte«, und als jugendlichen Liebhaber, für den er ihn sofort erkannte, 1864 debutieren ließ. Schüchtern und bescheiden auftretend, bekommt er schon nach einer seiner ersten größeren Rollen zu hören, er sei »auf dem besten Wege, ein erster Liebhaber zu werden«,[2] und bald bezeichnet ihn Speidel als »einen der feinsten Edelleute, die wir je auf den Brettern gesehen«. So vereint das Burgtheater in einem Fichtner, Sonnenthal und Hartmann drei Generationen von Lustspielkünstlern, welche nicht nur für die Gegenwart, sondern auch für die Zukunft dieses wichtigsten Gebietes volle Gewähr bieten. Auch das Gegenstück, der langgesuchte jugendlich tragische Liebhaber, läßt nicht auf sich warten: nachdem Ludwig Barnay versagt hatte,[3] erschien aus Karlsruhe Fritz Krastel (April 1864) in »Kabale und Liebe«, »Don Carlos« und »Rosenmüller und Finke«. Ein rohes, aber unverbildetes Talent, ein frischer, echter Ton trat bei allen technischen Mängeln entgegen,[4]

[1] Presse Nr. 114, Abendpost Nr. 94, Monatsschrift Nr. 283, Ostdeutsche Post Nr. 113, Österreichische Zeitung Nr. 100, Wanderer Nr. 114.

[2] 1864: Presse Nr. 253, Abendpost Nr. 122, Monatsschrift, S. 122, 364, 1866; Neue Freie Presse Nr. 742. 1865 rühmt Laube bei Verlängerung seines Kontraktes die Fortschritte in der Gestikulation, »welche an steifer Einförmigkeit litt. Im Sprechen war er von Haus aus lobenswert und es steht zu hoffen, dass ein ruhiger, angenehmer Liebhaber in ihm ausgebildet werde.«

Siehe seine Erinnerungen 1, S. 54ff. Presse N. 44, Wiener Zeitung Nr. 39, Ostdeutsche Post Nr. 49, Monatsschrift S. 118.

[4] Presse Nr. 154ff., Abendpost Nr. 129, 137, Monatsschrift S. 397. 1865: Wiener Zeitung Nr. 261, Abendpost Nr. 114, 140, Monatsschrift S. 313, 407, Neue Freie Presse Nr. 406.

so wurde das Engagement von 1865 an abgeschlossen, die Hofbühne hatte einen echten, an den jungen Löwe gemahnenden Heldenjüngling voll unverbrauchter Kraft und idealer Begeisterungsfähigkeit, einen Darsteller für Schiller-Rollen, wie er ähnlich kaum je wieder erschien. Nach außen stand es also mit dem Burgtheater besser als je: die Kritik zwar, in der Laube durch den 1866 erfolgenden Abschluß der »Rezensionen« (Monatsschrift) einen im ganzen wohlwollenden Beobachter verliert,[1] während die gleich mit ihrem Beginne (September 1864) die journalistische Führerschaft Wiens sich erobernde »Neue Freie Presse« in ihrem Ludwig Speidel ihm einen anfänglich scharfen Richter entgegenstellt, klagt noch immer über den Mangel an bedeutenden Werken und Begünstigung der Franzosen.[2]


Ernst Hartmann.

Auch im Inneren hatten sich bereits mehrfache harte Kämpfe abgespielt, die zwar immer mit Friedensschlüßen endigten, in denen selbst schon der Keim weiterer Konflikte lag. Den ersten Waffengang zwischen Oberleitung und Direktion verschuldete Charlotte Wolter. Schon die Novitäten zeigen, wie sehr sie immer in den Mittelpunkt gestellt war. Aber auch in klassischen und älteren Stücken fielen ihr nunmehr die ersten Rollen, ohne Rücksicht auf die früheren Inhaberinnen zu. So schafft sie schon 1863 eine ihrer herrlichsten, unvergeßlichsten Gestalten, Lessings Orsina, das Klärchen im »Egmont«, selbst eine so unbedeutende Aufgabe wie in »Rosenmüller und Finke« wird ihr ausgeliefert. Am schwersten getroffen erscheint Frau Gabillon, die ihre Adrienne Lecouvreur abgeben und die unbedeutende Prinzessin von Bourbon übernehmen muß, mit Anfang 1864 fällt sogar eine ihrer Glanzrollen, Grillparzers Hero, an die begünstigte Rivalin. Schon 1863 hat sie sich mit einer geharnischten Eingabe an Auersperg gewendet,[3] eine Folge derselben scheint ein an Laube gerichteter Auftrag gewesen zu sein, die beiden Künstlerinnen alternieren zu lassen. Laube erwidert in einem umfangreichen Schriftstücke, das zunächst den bestimmten Fall beleuchtet, um zu allgemeinen prinzipiellen Auseinandersetzungen überzugehen.

Er weist zunächst nach, daß er die beiden Damen schon öfter habe alternieren lassen, zum Beispiel in »Maria Stuart«, weil »die Wolter noch viel zu wünschen übrig ließ und die Gabillon, obwohl ohne Rührung im letzten Akte und nicht frei von störender Bösartigkeit, doch durch gute Haltung noch eine Zeitlang beizubehalten sei, bis entweder die jüngere Schauspielerin sich hinlänglich vervollkommnet oder die ältere den Übergang zur Elisabeth anzutreten hätte«. Im allgemeinen erscheint ihm das Alternieren eher schädlich als nützlich, man beeinträchtigt leicht »die Unbefangenheit und Anständigkeit des Publikums.« Auch sind die Begabungen der beiden Künstlerinnen sehr verschieden. »Die eine ist nicht ohne Verdienst, mitunter sogar recht werthvoll für scharfe Aufgaben, für Conversationsrollen mannigfacher Art und für Repräsentationsrollen insbesondere. Die andere ist ein großes tragisches Talent vom Naiven bis an die Grenze des Heroischen, in dieser Begabung wohl das stärkste Naturell, welches seit vielen Jahren auf der deutschen Bühne erschienen ist. Die Bildung ist mangelhaft, die Sprache uncorrect, der Instinct aber für Alles, was starke Weiblichkeit kennzeichnet, außerordentlich. Wo liegt nun die Berührung dieser beiden Kräfte, welche zum Alterniren auffordern sollte?« »Aber es handelt sich hierbei auch um eine wichtige Principienfrage. Sie ist eine Amtsfrage und besteht darin, dass meine Amtsinstruction besagt: Die Besetzung der Rollen ist Sache des artistischen Directors. Ich habe keine Ursache zu glauben, dass diese Instruction jetzt nach 14 Jahren in Frage gestellt wird. Am wenigsten von einem

---

[1] Konstantin Czatoryski an Förster, 22. Januar 1866: »War mirs doch, nachdem die letzte Nummer der Recensionen erschienen war, als hätte ich meinen letzten Freund begraben. War doch ein ganzes Stück Leben damit abgeschlossen. Wenn man so durch zwölf Jahre die ganze Kraft und sein bestes Wissen, so gering es auch sein mag, einer Sache geweiht hat, so kann die Trennung nicht anders als eine wehmüthige, eine schmerzliche sein. Erst in der letzten Nacht schrieb ich den letzten Bericht. Wenigstens habe ich noch einmal meine innigste Überzeugung ausgesprochen, dass das Burgtheater unter Laube nicht nur nichts von seiner früheren Vorzüglichkeit eingebüsst hat, sondern im Gegentheil künstlerisch noch höher emporgehoben wurde.«

[2] 1864: Presse Nr. 175, Monatsschrift S. 417 ff., Neue Freie Presse Nr. 10, 59 (Junius novus, zum großen Teile Pseudonym von Ant. Ascher).

[3] Abgedruckt bei Hevesi, Zerlıne Gabillon, S. 107 ff.

Chef, welcher in seinen Äußerungen und Handlungen bisher an den Tag gelegt, dass er die Kunstanstalt vom höheren Standpunkte auffasst und dass er das organische Kunstleben eines Institutes zu würdigen weiß, und zwar liebevoll zu würdigen weiß.« Er verlangt eine energische Initiative des Chefs in den schwierigen ökonomischen Verhältnissen, die jede Ergänzung in Material und Personal, so nötig sie sind, unmöglich machen.

Am 18. November erwidert Auersperg: »Wenn ich bestimmen wollte, wie und wann alternirt werden soll, würde ich in die Rechte der artistischen Leitung Eingriffe machen! Dieß glaube ich nicht zu thun, wenn ich alternieren in gewissen Fällen empfehle, besonders da, wo die bisherigen (gut gespielten) Rollen zum Beispiel Adrienne für immer entzogen werden. So wie ich darüber wache, dass die nöthige Autorität der artistischen Leitung auf fester, ungeschmälerter Grundlage stehe, ebenso liegt mir daran, dass kein Mitglied der Bühne mit Härte behandelt werde. Dem Befugnis der Rollenvertheilung, wenn dieses zu schroff gehalten, muss ich die Befugnis der obersten Leitung entgegensetzen, der Bühne die bestehenden Kräfte durch humane Behandlung erhalten zu sehen. Bey diesem schroffen Entgegenhalten der Befugnisse aus Anlaß einer Bemerkung kann nichts Gutes herauskommen, lassen wir daher diese Wirkungs-Kreise-Beleuchtung! Wir wollen Beyde das Beste des Instituts und sowie ich gerne jede Bemerkung der artistischen Leitung vernehme, wird mir auch diese die Reciprocität der Beherzigung meiner wohlmeinenden Ansichten angedeihen lassen.«

So erschien der unbedeutende Handel von Seite des Fürsten in würdigster Weise beigelegt, und die Krisengerüchte kommen schnell zur Ruhe.[1] Desto lauter wiederhallte gleich im folgenden Jahre der Streit, der vom Direktionszimmer in die Öffentlichkeit getragen wurde und beinahe zur Demission Laubes geführt hätte. Wieder sind es Einzelfälle, die zu unangenehmen allgemeinen Erörterungen führen. Diesmal handelt es sich um einen Schauspieler und um ein Stück. August Förster hatte sich zu einer großen, fast leitenden Stellung im Theater aufgeschwungen, neidische Kollegen bezeichnen seinen Einfluß als »allmächtig«, wo Laube die wirklichen Regisseure völlig ignorierte. Es war nur natürlich, daß auch der Darsteller unter diesen Umständen manche Rolle eroberte, die andere ältere Mitglieder für sich angesprochen hätten. Am stärksten fühlte sich Löwe, Laubes wütendster Gegner, zurückgesetzt, und als Förster wieder in einigen neuen Stücken angesetzt war, griff Auersperg ein, dessen Besetzungsvorschläge Laube schon in anderen Fällen ignoriert hatte, und untersagte das Auftreten Försters in diesen Rollen. Was ihm Förster bedeutet, sagt Laube in einer Zuschrift an Hofrat von Raymond (9. September 1864).



Fritz Krastel.

»Sie sind ganz im Irrthume, wenn Sie sagen, jener Unterregisseur sei für mich ein großer Mime. Er ist mir in gar vielen Rollen unerquicklich und ich schaue schon lange nach Verstärkung aus. Zunächst aber habe ich keine und es muss gespielt werden. In eigentlichen Sprechrollen halte ich ihn für besser als Sie. Das »Zetergeschrei« des Publicums, welches Sie anführen, ist übrigens eben nur ein Ausschnitt des Publicums, im großen Publicum ists nicht so. Ich will nicht mehr erinnern, wie viel Zeit Mancher, ja, fast jeder Neue hier braucht, um sympathisch zu werden, will nicht daran erinnern, dass ich fast zehn Briefe von Ihnen habe, in denen Sie meinen Verstand und Geschmack bezweifeln, dass ich einen so abscheulichen Schauspieler wie Meixner mit komischen Rollen betraue, dass ich einem so trockenen Knirps wie Lewinsky erste Rollen geben konnte. Wenn ich da immer gleich gewichen wäre — auch bei Sonnenthal, der Anfangs arg durchfiel — wer spielte noch heute im Burgtheater? Ich will hiebey gar nicht daran erinnern, denn ich hege, wie gesagt, gar keine so günstige Meinung von Förster. Mir ist er wichtiger als Utilität, als Regisseur, als in dem, was man Talent nennt. Das Wort von der »Zurücksetzung« der alten Herren entspricht ja der Wahrheit gar nicht. Niemand hat Fichtner höher geschätzt und eifriger beschäftigt als ich, Anschütz stärker in Anspruch genommen. Wie viel Jahre habe ich La Roche gefördert, bis das Nichtlernen eine Vorstellung nach der andern warf, und wie offenkundig ist es nicht, dass Löwe Rolle für Rolle selbst mir aufgedrängt, selbst solche, die er ganz gut noch hätte spielen können. Ich bin nicht im Stande, Jemanden wieder jung zu machen und ihm dadurch den Depit zu vertreiben, dass er nicht mehr glänzender Mittelpunkt des Theaters. Es scheint, dass auch dies vom artistischen Director gefordert wird, der Alles verantworten, aber Nichts in Händen haben soll. Die »Höhe des Burgtheaters«, deren Sie erwähnen, bestand Ende 1849 darin, dass fünf bis sechs Schauspieler vorhanden waren, und gar nichts neben ihnen und hinter ihnen, und gar kein Repertoire. Ich fand für vierzehn Tage Repertoire möglich, als ich eintrat; das war die »Höhe«. Ein Personal und ein Repertoire war zu schaffen, und im Burgtheater, wo das Neue so schwer angenommen wird. Dies Personal zu bilden, ohne dass man ihm Rollen gab — das ist freilich ein Kunststück, dem ich

[1] Allgemeine Zeitung 1864, Nr. 98f druckt die Nachricht von Laubes Abgang aus der Kölnischen Zeitung ab und erklärt sie für unrichtig, »aber Laube erhält bei dieser Gelegenheit Zeichen, wie man seine Vorzüge auf allen Seiten würdigt und — sah wahrscheinlich diesen oder jenen in unerwarteter, aber natürlicher Beleuchtung.« Presse Nr. 93, 95.

mich nicht gewachsen fühlte. Ich gab dem jungen Personal Rollen und dafür haben wir, trotz schmerzlicher Verluste, ein Personal und Repertoire. Dass dies ein Pappenstiel und dahin führen sollte, dem vorlauten artistischen Director die Befugnis und Fähigkeit der Rollenbesetzung abzusprechen, das war kaum voraus zu sehen. Eben so wenig, dass Sie selbst sich wundern, wenn ich nicht eine solche Cardinalfrage als Bagatell behandle. »Lieber ein Hausirer«, sagt König Richard. Sie citiren einen Paragraphen, der aber sagt, dass die Oberdirection nach Gutdünken an der Instruction ändern könne Nun gut, darum handelt es sich eben. Bis jetzt besteht eine Instruction, und es ist eben die Frage, ob sie geändert werden soll, deshalb habe ich gefragt, ob das »Befehl« sey. Ist es Befehl, dann ist sie geändert, und zwar factisch, nicht legislativ, dann ist die Reihe an mir. Erinnern Sie sich, dass Sie Anno 49 meine Anstellung fertig gemacht, das Decret und Instruction anders als wir übereingekommen waren. Ich habe Ihnen damals Beides zurückgegeben und war im Begriffe harmlos nach Leipzig zurückzukehren. Es giebt eben Fundamentalartikel, die Alles bedingen.«

Beide Teile zeigen keine Neigung zur Nachgiebigkeit. Laube trotzt, indem er das eine der in der Besetzung strittigen Stücke, den »Montjoye« Feuillets überhaupt nicht aufführt, ja er wird sogar höchst taktlos, wenn er die Besetzung des Benedixschen »Dr. Treuwald« mit der Bemerkung begleitet, Seine Durchlaucht müsse da wohl seinen Widerwillen vertagen und Herrn Förster in der Hauptrolle ruhig ansehen! Es ist sehr begreiflich, daß sich Auersperg einen derartigen Ton energisch verbietet und ihm »Eigensinn« und »üblen Willen« vorwirft. Andererseits ist Laube erbittert, daß Auersperg einigen Schauspielern, wie Frau Rettich Urlaube in der Saison über seinen Kopf hinweg erteilt. Zugleich spielt eine andere Affaire ein, die Laube nicht gerade zum Vorteile gereicht. Wegen einer hübschen Vorstadtschauspielerin, deren übler Ruf größer war als ihr Talent, pocht er auf sein Recht, sie ein Jahr nach freiem Ermessen zu engagieren, gibt sich aber gerade in diesem Falle eine schwere Blöße, da der Weg der Protektion, die hier ein ihm sehr nahestehendes weibliches Burgtheatermitglied ausübt, völlig klar liegt. Immer wieder rühmt er seine Tätigkeit und charakterisiert die Aufgaben des guten Theaterdirektors:

»Die Aufgabe des artistischen Directors ist es, den Kern des Stückes und des Schauspielers aufmerksam zu prüfen, und wenn er diesen Kern gut befindet, consequent damit vorzugehen, namentlich mit dem Schauspieler. Ebenso ihn fallen zu lassen, wenn sich der Kern hohl erweist. Das ist ein psychologisches Studium, welches öfters Muth, immer Ausdauer braucht und welches Verzicht leisten muss auf leichte Siege. Wie soll die Aufgabe gelingen, wenn sie nicht in einer Hand liegt?! Der Gegensatz davon ist das unschöpferische, das abnützende Dirigiren. Da werden nur bewährten Schauspielern allein wichtige Rollen anvertraut; man lebt vom Capital, man erzieht kein Personal, weil man den neuen Kräften keinen vollen Spielraum öffnet. Vom bloßen Zusehen entwickelt sich kein Schauspieler. Hiezu kommen noch die folgenden Momente: Der Charakter unserer Zeit und der stehende Übelstand älterer Schauspieler. Der Charakter unserer Zeit ist nicht eben solid und in dramatischer Production schwach. Geistige Lebendigkeit ist verbreiteter als sonst. Die Theatervorstellungen brauchen also vor Allem Frische, geistige Regsamkeit, Schaffenskraft, wenn sie ansprechen sollen. Der Schauspieler muss den Odem seiner Zeit aushauchen, wenn das Stück volle Wirkung machen soll und schon deshalb sind ältere Schauspieler in neuen Stücken nur sehr vorsichtig zu verwenden, wenn sie nicht von besonderer Elasticität des Geistes sind. In der Mehrzahl sind sie dies nicht: Starkes Naturell und ausgebildetes Talent sind durchschnittlich ihre Vorzüge, nicht aber Geist. Ihr stehender Übelstand ist — wie bei allen Menschen — dass ihnen die Gedächtniskraft versagt: Das sechzigste Jahr pflegt eine Wetterscheide für das Gedächtnis zu sein ... Ich höre auf, denn ich will nur andeuten, welch ein weites Feld selbständiger, ja eigentümlicher Thätigkeit ausgebreitet liegt in dem Begriffe »Rollenbesetzung.« Wer nicht erfinderisch in der Rollenbesetzung vorgehen kann, der schafft nicht im Theater, der verwaltet nur. Die bloße Verwaltung ist aber in der Kunst sehr untergeordnet und wird, wenn sie an solche Stelle tritt, die Mutter des Mittelmäßigen. Sie wagt niemals; wenn aber ein Theaterdirektor nicht mehr wagen darf, dann ist nicht nur jede geniale Entwickelung, es ist der einfache Fortschritt abgeschnitten. Meine Erklärung geht dahin, dass ein Direktor, welcher 15 Jahre lang diese Befugnisse ausgeübt, nicht im 16. Jahre ohne diese Befugnisse bestehen kann. Ein Theatergeschäft ist der unbarmherzigste Gerichtshof. Die Autorität eines solchen Directors ist geknickt und wer beherrscht ein Theater ohne tief eingegrabene Autorität?! Er ist ein reducirter Mann, welchem das Zeugnis an den Rücken geheftet wird: Du hast übel gewaltet und man muss dich einengen, damit du weniger schadest. Aus diesem Grunde kommt meine Erklärung zu dem Schlusse: Ich bin nach Streichung jener wichtigsten Befugnisse nicht mehr im Stande die artistische Direction des k. k. Hofburgtheaters ihrer Bestimmung gemäß zu führen und ich sehe mich genöthigt, wenn Seine Durchlaucht auf solcher Streichung beharrt, diese artistische Leitung ganz in seine Hände zu legen. Ich bin der Befehle gewärtig, wie und wann der Wechsel bewerkstelligt werden soll.« (18. September.)

Auersperg muß zugestehen, daß Laubes Instruktion allerdings ihm die Freiheit, nach Gutdünken zu engagieren und zu besetzen, einräume, dem Wortlaute nach, aber er mußte doch immer anfragen, ob das Geld für Neuengagements vorhanden sei, und wenn die bloße Anmeldung seiner Besetzung genüge, könnte er ja einfach den Theaterzettel vorlegen. Laubes prinzipielles Bestreiten der Rechte und der Kompetenz des Oberstkämmerers sei eine Anmaßung und untergrabe das Ansehen des hohen Amtes. Schon kommt es zu Pourparlers mit dem in Wien anwesenden Dingelstedt, auch Hackländer wird als Kandidat genannt, und der Plan einer Generalintendanz gewinnt greifbare Gestalt; die Blätter geben zwar Laube theoretisch nicht unrecht, stehen aber in dem vorliegenden Falle, da Förster wenig Beliebtheit beim Publikum genießt, mehr auf Seite des Fürsten.[1]

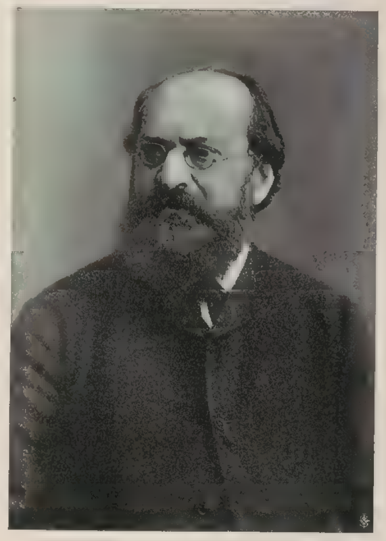
[1] Vgl. Presse Nr. 272, Monatsschrift S. 24, Neue Freie Presse Nr. 17.





FRIEDRICH KRASTEL

Der Konflikt spitzt sich noch schärfer zu durch eine zweite Affäre: nicht um Schauspieler und Rollen handelt es sich, sondern um ein Stück: Weilens »Edda«. Das Werk zeigt eine erfreuliche Entwicklung des Dichters nach dem Theater hin: es wandert nicht mehr in sagenhaften Fernen, wenn auch zahlreiche Motive des Stückes noch ganz romantisch klingen, sondern gibt ein realistisch lebensvolles Bild der Mansfeldschen Soldateska, die unter einem kühnen Abenteurer Carpezan Friesland besetzt, das er seiner Gattin, einer Freifrau von Waldau, mit einer Königskrone darbieten will. Sie erfährt nun durch ihre unbekannte Mutter, die sie hier findet, daß sie ein Kind des Landes sei, in patriotischer Aufwallung stellt sie sich an die Spitze der Vaterlandsverteidiger, die Soldaten Carpezans verurteilen sie, nachdem sie sie gefangen und vor ein Kriegsgericht gestellt, zum Tode, ihr Gatte wird, wie er sie schützen will, erschossen. Daß auch Edda den Tod findet, wurde von Laube, der in seiner Theaterpraxis vor allen zu tragischen Ausgängen zurückscheut, dem Dichter ausgeredet. Dieses Werk nahm Laube an[1] und setzte es für den 18. Oktober, der gewöhnlich zum Besten des Invalidenfonds eine Novität brachte, an. Auersperg las das Stück und — verwarf es.



Josef von Weilen.

»Es ist«, schreibt er am 8. September, »ein schwacher Abklatsch vom »Tell«, ohne irgend eine schöne Diction, der Held ist lächerlich, die Heldin kalt und unwahr! Eine Verschwörung durch vier Akte gedehnt, langweilig, dabey die zwar abgedroschenen, aber noch immer unerquicklichen Tiraden der Aufhetzung gegen die Soldatesca, welche der Kraft der Bauern erliegen muss! Dr. Laubes Bemerkung, dass es eigentlich ein Operntext ist, finde ich vortrefflich. Da halte ich die Wiederholung des »Andreas Hofer« für den 18. für viel besser als diese Novität - welche mir überhaupt für das Burgtheater nicht geeignet erscheint! — Mehrere positiv schlecht geschriebene Stellen habe ich mit Röthel bezeichnet! Deren giebt es so viele, dass man mit dem Röthel gar nicht aufkäme, wollte man es redigiren! Geschichtlich mag es seyn, aber die Unbekanntheit des Carpezan, der (als kleine Zehe eines Anderen Parthey-Gängers) auf Kronen-Erwerbung ausgeht, kann höchstens eine geschichtliche Episode abgeben! Ich kann es daher nicht über das Herz bringen, der Aufführung meine Zustimmung zu geben!«

Mit solchen Äußerungen hatte sich Auersperg auf ein Gebiet begeben, das er nicht hätte betreten dürfen: ästhetische Kritik an einem vorgelegten Drama zu üben, war ausschließlich Sache des Direktors. Und hier hatte Laube die öffentliche Meinung ganz und voll für sich, auch die Feinde, die innerhalb des Theaters selbst gegen ihn schüren, werden gebrandmarkt.[2] So gibt auch Auersperg nach, der Bescheid, den er dem Dichter erteilt, lautet wesentlich anders, als sein früheres Urteil:

»Ich schrieb«, sagt er am 24. Oktober, »Herrn Weilen, dass mir Manches in der Sprache vom aesthetischen Standpunkte nicht gefallen hat! Das Hauptmotiv war aber jenes, dass darin Phrasen vorkommen, welche die Kraft des Volkes der geregelten Soldatesca gegenüber als

---

[1] Förster berichtet an Laube (10. April 1864): »Die Edda von Weilen hat mir Achtung abgezwungen. Ich finde das Stück gut und sorgfältig gearbeitet. Unangenehm aufgefallen ist mir eine gewisse Manirirtheit im Ausdruck, besonders in den ersten Akten. Der Stoff selbst ist aber gut gegliedert, wie mich dünkt, und wirksam aufgebaut . . . Im vierten Akte sollte Weilen noch ändern. Ich meine, dass das Ende der Edda wehthut. Im Ganzen hat mir das Stück einen guten Eindruck gemacht. Ich hätte Weilen diese kräftige Einfachheit und sorgfältige Architectur nicht zugetraut. Für einen Erfolg bangt mir nicht am ersten Abend. Nachhaltig dürfte er nicht sein, die Vaterlandsliebe ist dem Theaterpublicum ein abstractes Pathos und die menschlichen Bezüge des Stückes sind schwer, verwickelt und nicht angenehm«.

[2] Allgemeine Zeitung Nr. 268 meint, daß dieser Vorgang des Fürsten »die jetzige Verfassung des Burgtheaters in ihren Grundfesten erschüttere, wo die Entscheidung über den ästhetischen Werth eines Dramas der Direction zusteht und zustehen muss, soll sie nicht zur bloßen Regie herabsinken. Nr. 276: »Was man sich von den Machinationen rachsüchtiger Invaliden erzählt, mag zumeist auf bloßen Vermuthungen beruhen.« Presse Nr. 262 ff. In Nr. 272 gibt Kuh schon einen Rückblick auf Laubes Wirksamkeit, da sein Abgang unmittelbar bevorstehe, ähnlich auch Ascher in der Neuen Freien Presse Nr. 59. Monatsschrift S. 808, Neue Freie Presse Nr. 19, 24 u. ö. Ostdeutsche Post Nr. 272. Rettich schreibt an seine Tochter, 28. September: »Ich fürchte Laube wird als Sieger hervorgehen und der Fürst der Sache bald überdrüssig werden, Laube hat die öffentliche Meinung für sich.« Raymond an Auersperg: »Die Laube Angelegenheit geht durch alle Journale, er wird natürlich als Märtyrer hingestellt.«

unwiderstehlich preisen, was mich unangenehm für die Feyer eines Festes berührte, durch welches man der Armee eine Ovation bringen will. Ich schrieb Herrn Weilen endlich, dass, wenn diese Phrasen geändert würden, ich die Edda nicht verbiethen werde.«

So war das Stück zugelassen, und Laube, dem schon Anträge von verschiedenen deutschen Bühnen zugekommen waren, ist beruhigt, er zieht sein »Testament«, wie er das Enthebungsgesuch nennt, zurück. Er gibt auch seinerseits nach, indem die Instruktion tatsächlich eine Abänderung erfährt, dahin, daß sowohl die Wahl der Stücke als auch die Besetzung und Fixierung der Proben Sache der artistischen Direktion ist, aber erst nach erfolgter Bewilligung des Oberstkämmereramtes bekannt gegeben werden darf, Engagements, auch für ein Jahr, unterliegen durchwegs der oberstämtlichen Genehmigung.

Daß diese neue Grundlage wieder guten Willen von beiden Seiten voraussetzt und bei der geringsten Differenz zu neuerlichen tiefen Erschütterungen führen kann, liegt auf der Hand. Doch war Auersperg so klug, seine theoretischen Rechte praktisch nicht wieder auszuüben.

Das äußerliche Resultat des Friedensschlusses war die am 10. Dezember erfolgte Aufführung der »Edda«, die, zur unangenehmen Überraschung der Hofbehörde, einen großen Erfolg, besonders durch die Darstellung der Wolter, Rettich, Wagners, errang,[1] der um so schwerer wog, als die vorhergehenden Novitäten, die abgeleierten »Memoiren des Teufels« (4. November), deren Aufnahme niemand begreift, und der »Herzog Albrecht« von Melchior Meyr (19. November) vollständig abfielen,[2] eine gerechte Strafe für Laube, der mit dem letztgenannten Stücke noch dem toten Hebbel, dessen »Agnes Bernauer« früher entschieden zurückgewiesen worden, die gebührende Rücksicht versagt.

Gleich der Beginn des neuen Jahres 1865 bringt dem Burgtheater einen schweren Schlag: Fichtner scheidet aus; in der beim Schauspieler so seltenen Selbsterkenntnis seiner abnehmenden Kräfte widersteht er allen Lockungen, sich wenigstens als »Ehrenmitglied« festhalten zu lassen. Man klagt nicht nur um ihn, die Domäne des Burgtheaters, das Konversationsstück, das Speidel meisterhaft charakterisiert, scheint in Frage gestellt.[3]

(Neue Freie Presse Nr. 153). »Die Schaubude war verschwunden, man befand sich in der besten Gesellschaft, deren gefällige, entgegenkommende Manieren eine gewisse ablehnende Vornehmheit nicht ausschlossen. Ein sachter, gedämpfter Ton war vorherrschend, so dass in den gleich vertheilten Elementen jedes treffende Wort, jede geistreiche Wendung doppelt wirkte. Dazu kam ein vollendetes, von frostiger Correctheit weit entferntes Ensemble, dessen Raschheit ein den Gesamteindruck zerreissendes Verweilen auf Einzelheiten nicht erlaubte. Es war eine Lust, zu sehen, wie Schauspieler und Publikum sich auf den Wink verstanden, und was gutes Sprechen und Hören sei, ging Einem da so herrlich auf.«

Aber gerade in diesem kritischen Momente sollte Laubes Theaterpolitik ihre schönsten Früchte tragen: ein edles Glied war aus der festgefügten Kette gefallen; die übrigbleibenden Steine schlossen sich wieder so eng aneinander, daß keine Lücke sichtbar wurde. Unter den spärlichen Novitäten der nächsten Jahre erringen französische Komödien den größten Erfolg: voran der »Pelikan« von Augier (21. April 1865), der die Meisterleistungen Meixners und Sonnenthals brachte,[4] aber in seiner Tendenz vielfache Angriffe erfuhr, ihm folgten feinere Pikanterien, wie die reizende »Flattersucht« Sardous (24. Mai)[5] mit Baumeister und Frau Gabillon oder Dumanoirs »Mutterglück« (23. Februar), das durch seine unverhüllte Darstellung interessanter Umstände vielfach ärgerliches Kopfschütteln

---

[1] Allgemeine Zeitung Nr. 348, 368f., Presse Nr. 342, 349, Abendpost Nr. 284, Monatsschrift S. 608, Neue Freie Presse Nr. 112 (Speidel), Österreichische Zeitung Nr. 289, Wanderer Nr. 344, Rettich: »Es war nach langer Zeit die erste Novität, welche grossen Erfolg hatte.« Nissel schreibt sehr gehässig, Leben, S. 218, 224.

[2] Allgemeine Zeitung Nr. 329: »Wie man hört, hat die Priorität entschieden. Meyr wie Hebbel hatten vor zwölf und zehn Jahren ihre Stücke dem Burgtheater eingereicht, der damalige Oberstkämmerer wies Beide zurück, weil ihm das Verhältnis zwischen Vater und Sohn anstössig war, und als derjenige, welcher sich zuerst gemeldet, wurde auch Meyr zuerst zugelassen — ein Vorzug, der ihm bei den zahlreichen Freunden Hebbels im Voraus schadete.« Presse Nr. 324, Abendpost Nr. 267, Monatsschrift S. 759, Neue Freie Presse Nr. 83 (Speidel), Wanderer Nr. 322. — 3 mal gegeben.

[3] Vgl. Laube in Oesterreichische Revue III, 2, S. 119ff.

[4] Abendpost Nr. 93 nennt ihn ein »dramatisierte Pamphlet«, Österreichische Zeitung Nr. 93, Wanderer Nr. 110, Monatsschrift S. 265. In der Neuen Freien Presse Nr. 235 greift Speidel, der das Werk eine »Verherrlichung des Lumpentums« nennt, die Bearbeitung Laubes an, die den Schluß des Originals durch den faden Satz: »Alle Parteien sind achtungswürdig, wenn sie es mit ihren Absichten nur redlich meinen« ersetze. Am 1. Mai, dem schlechtesten Theatertag, gingen 760 fl. bei diesem Stücke ein, das ein Zugstück geworden war.

[5] Abendpost Nr. 120, Monatsschrift S. 333, Allgemeine Zeitung Nr. 168.

hervorrief;[1] mit den »Hagestolzen« Sardous (20. April 1866) spielt Laube den stärksten Trumpf aus, der dem Burgtheater in sittlicher Beziehung zugemutet werden konnte.[2] — Das Publikum erklärte sich für ihn, während die Presse bei dem Werke das »Vorgefühl eines Gewitters«, das sich über Laube zusammenzieht, verspürte. Die derbere, harmlose »Familie nach der Mode« (20. April 1866) dankt ihren Erfolg vornehmlich Sonnenthal, der Gabillon und der Wolter,[3] auch ältere Repertoirestücke wie die »Öffentliche Meinung«, der »Letzte Brief« wurden freudigst wieder begrüßt. So erneuert sich hier auch der Streit um die Berechtigung der französischen Stücke auf der deutschen Bühne,[4] und die Antwort liegt wieder in der geringen Ausbeute, welche die vaterländische Produktion dem Theater liefert. Wenn Laube Plattheiten, wie den »Geadelten Kaufmann« von Görner, (29. Mai 1864), die »Zärtlichen Verwandten« von Benedix (10. Mai 1866) wie auch die übrigen Dutzendfabrikate dieses so beliebten Bühnendichters bis hinab auf die als zu unfein für die Hofbühne betrachteten »Dienstboten« bringt, wenn er, allzu nachgiebig, selbst ein so mißlungenes Produkt wie die »Frau in Weiß« von der Birch-Pfeiffer (14. Dezember 1866)[5] nicht abweist, zeigt er sich wieder den Wünschen des Publikums zu willfährig. Eine Reihe von Novitäten zieht wie eine Schar von Eintagsfliegen vorüber: Gottschalls öde »Katharina Howard« (15. Februar 1865)[6] und Mosenthals effekthascherische »Pietra« (17. November)[7] sind nur dem Genius der Wolter vergeblich dargebrachte Opfer, Brachvogels lange harrende »Prinzessin Montpensier« stellt Hartmann in die erste

Victorien Sardou.

[1] Wiener Zeitung Nr. 45, Abendpost Nr. 46, Wanderer Nr. 35, Monatsschrift S. 165. Der Übersetzer ist Hans Hopfen; vgl. Neue Freie Presse Nr. 14395.

[2] Neue Freie Presse Nr. 496, Wiener Zeitung Nr. 12, 22, Presse Nr. 18, in Nr. 19 Spitzer gegen das »Vaterland«, das dieses Stückes wegen die Enthebung Laubes forderte, Allgemeine Zeitung Nr. 47, der Wanderer Nr. 31 spricht von einer »dramatischen Lustseuche.« Einen Brief Auerspergs an Halm, voll Bedenken über die Zulassung, theilt Ferd. Raab mit. (Neue Freie Presse Nr. 4575.)

[3] Neue Freie Presse Nr. 595, Wiener Zeitung Nr. 95, Presse Nr. 109, Allgemeine Zeitung Nr. 117.

[4] Ganz Laubesch klingen die Sätze der Abendpost Nr. 151: »Wir sollen den Runkelrübenzucker bevorzugen, weil er ein Erzeugniss der heimischen Industrie ist? Mit vornehmem Achselzucken, mit landläufigem Absprechen über französische Waare ist da nichts gethan.« Gegen Laubes Begünstigung des französischen Stückes wendet sich besonders der Wanderer, zum Beispiel 1866, Nr. 18, 1867, Nr. 250.

[5] Man höre, wie da selbst die Laubefreundliche Wiener Zeitung losbricht (Nr. 312): »Es ist richtig, das Theater bedarf der Stoffe, die den Magen füllen, aber die höhere oder niedere Organisation muss die Wahl der Stoffe bestimmen. Eine »Frau in Weiß« braucht das Burgtheater nicht, ja, im Gegentheil, es kann solche grobe Spässe nicht verdauen, und wenn es sich daran gewöhnen sollte, würde es dann aufhören, das Burgtheater zu sein.« Neue Freie Presse Nr. 824, 828 spricht von der »größten Schande«, die das Burgtheater je erlebt hat.

[6] Wiener Zeitung Nr. 40, Abendpost Nr. 39, Österreichische Zeitung Nr. 40, Wanderer Nr. 47, Monatsschrift S. 103, Neue Freie Presse Nr. 171.

[7] Wiener Zeitung Nr. 268, Österreichische Zeitung Nr. 278, Wanderer Nr. 320, Monatsschrift S. 749, Allgemeine Zeitung Nr. 325, 326 (gegen die feindselige Haltung der Wiener Kritik), Neue Freie Presse Nr. 444.

Reihe. (10. März.)[1] Nach vielen Nichtigkeiten, die das Jahr 1866 brachte, wirkt Halms »Wildfeuer« (18. Oktober)[2] in seiner raffinierten Verbindung von klingelnder Poesie und geschickt maskierter Frivolität als angenehmer Kitzel auf die Zuhörer; lange hatte Halm das Werk, aus Mangel einer geeigneten Darstellerin zurückgehalten, mit Fräulein Roeckel, die Laube von Putlitz aus Schwerin bezogen hatte und, nachdem sie nur ephemere Erfolge erzielt, schnell wieder fallen ließ, war die richtige Darstellerin für den »Hermaphrodit«-René, wie Dingelstedt ihn nannte, gefunden. Den nachhaltigen Erfolg bekräftigen die in den Vorstadttheatern auftauchenden Parodien.

Eine Festvorstellung zur Enthüllung des Eugen-Monumentes brachte in dem Gelegenheitsstücke »Der Tag von Oudenarde« (18. Oktober 1865) den ersten Beweis für Weilens ausgesprochene Begabung, ein gegebenes Motiv ohne allegorisches Beiwerk kräftig auszugestalten. Den Mangel an Novitäten sucht Laube durch bedeutsame Reprisen zu ersetzen, die vornehmlich das klassische Repertoire ergänzen: der »Wallenstein« kommt wieder mit Wagner und Krastel als Max, die Wolter bringt ihre Sappho, Shakespeares Julia,[3] die Leonore im »Tasso«, der sie freilich wenig abgewann, die Phädra, die Lady Macbeth mit Josef Wagner als Partner,[4] und die Preziosa. Erfolgreich gestaltete sich die Wiederaufnahme des »Treuen Diener«, die Ludwig Löwe langentbehrte Ovationen brachte,[5] der »Ottokar« folgte. Erwähnen wir noch den »Kaufmann von Venedig«, den »Tell«, »Fiesko«, die oft gewünschten Spanier mit »Leben ein Traum«, »König und Bauer«, »Donna Diana«, so werden die eifrigen Bemühungen deutlich. Mit alten Spielstücken werden Versuche angestellt, von Ifflands »Hausfrieden«, Kotzebues »Pagenstreichen«, Schröders »Ring« hinauf zu Bauernfelds Jugendlustspielen und Gutzkows »Königsleutnant«, den Förster mit ungewohnt soldatischer Derbheit ausstattete. Die Erfolge der älteren Stücke müssen oft für die Mißgeschicke der Novitäten entschädigen, zugleich soll ihre übergroße Zahl für die dürftige Ausbeute an Neuheiten Ersatz bieten.

Das Jahr 1865 hatte zwar 18 Novitäten gebracht, darunter waren aber 7 Einakter, und manche hatten schon an Vorstadtbühnen ihre Schuldigkeit getan,[6] 1866 lieferte nur 12, darunter 5 Kleinigkeiten, das Jahr 1867 setzte nicht besser ein. Qualität und Quantität lassen so viel zu wünschen übrig, daß man die Frage stellen muß, was einen derartigen Rückgang, gerade wo Laube, um seine Stellung kämpfend, seine vollen Kräfte hätte aufbieten müssen, verursacht haben mag.

Und dafür sind allerdings auch die schwerwiegendsten Gründe vorhanden: das fürchterliche Jahr 1866 übt sowohl in seiner Vorbereitung als auch in seinem Nachspiele die schlimmsten Rückwirkungen auf den Finanzstand Österreichs und dementsprechend auch auf die Theaterlust. Die Schauspielhäuser Wiens veröden, und ernstlich wird eine nochmalige Reduktion der Dotation für die Hoftheater in

---

[1] Wiener Zeitung Nr. 58, Abendpost Nr. 59, Österreichische Zeitung Nr. 59. »Der 10. März dürfte für den Darsteller Ludwigs XIV. eine Feuersäule werden, die seiner künftigen Stellung am Burgtheater vorleuchten wird.« Wanderer Nr. 71, Monatsschrift S. 768, Neue Freie Presse Nr. 195, Speidel über Hartmann: »In diesem jungen Künstler steckt ein kleiner Fichtner, der sich, hoffen wir, nach und nach befreien wird.«

[2] Neue Freie Presse Nr. 770 Speidel: »Halms Muse gleicht einem tugendhaften Mädchen, dem ein Faun über die nackte Schulter schaut.« Wiener Zeitung Nr. 253 nennt es ein »lüsternes Gemälde, ein systematisches Aufstacheln der Sinnlichkeit.« Presse Nr. 288, 290, Wanderer Nr. 287. Rettich schreibt an seine Tochter: »Die ersten 3 Akte machten Furore, der vierte und fünfte fielen ab. Sonnenthal war sehr gut, aber die Röckel sehr schwach.« Bettelheim, Gabillon, S. 115. Raymond an Auersperg: »Wildfeuer ist eine herrliche Dichtung, wird meisterhaft gespielt und hat in den 3 ersten Akten außerordentlich gefallen. In den beiden letzten Akten wurde die Aufnahme schwächer, woran aber die ganz eigenthümliche Dichtung Schuld ist. Dem Reinen ist Alles rein, aber es ist doch kein Comtessenstück, und dass Jemand mit 18 Jahren nicht weiß, ob er generis masculini oder feminini ist, ist eine starke Zumuthung. Die Szene im 3. Akte, wo Sonnenthal die Wirkung des Kusses erklärt, ist meisterhaft — für Manner. Frauen schließen die Augen und Mädchen träumen sicher davon.« Vgl. meinen Aufsatz im Junihefte 1906 der Zeitschrift für österreichische Gymnasien.

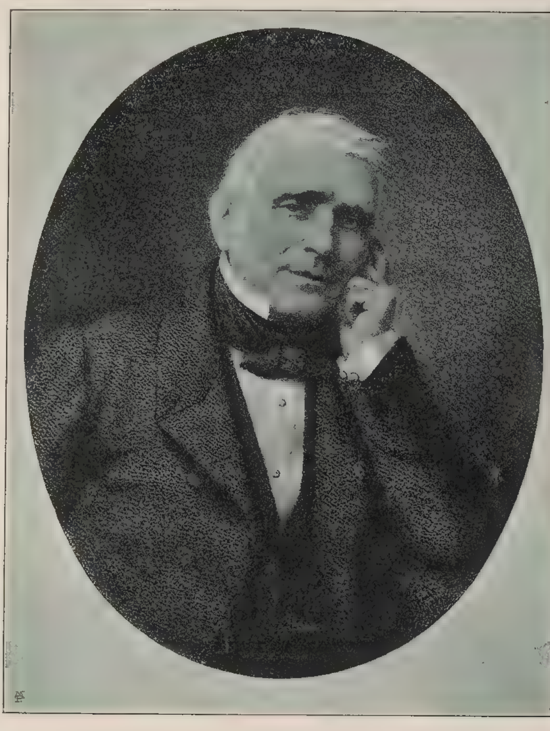
[3] In einer ausführlichen Besprechung rügt Speidel (Neue Freie Presse Nr. 406) den Einschub einer vom Bearbeiter (Laube) ganz frei dialogisierten Scene: »Wir haben nie begriffen, wo ein Mann den Mut hernimmt, sich an Shakespeare's Stelle zu setzen«.

[4] Eine vernichtende Kritik gibt Speidel in der Neuen Freien Presse Nr. 852, auch über die Wolter, die auch Presse Nr. 17 und Abendpost Nr. 11 angreifen. Die Folge der Kritiken war ein eingereichtes Entlassungsgesuch.

[5] Neue Freie Presse Nr. 511, Wiener Zeitung Nr. 23, Presse Nr. 31. Littrow, Gespräche mit Grillparzer, S. 47.

[6] Neue Freie Presse Nr. 17 nennt diesen Ausweis ein »Armutszeugnis«, über das man schreiben muß: »Das Gute ist nicht neu, und das Neue ist nicht gut. Es macht einen tragikomischen Eindruck, Stücke als Novitäten aufgeführt zu sehen, welche gewissermaßen schon der Theatergeschichte angehören«.

Erwägung gezogen, Mahnungen zur Sparsamkeit erlauben keine bedeutenden Ergänzungen des Personales, und die Ausstattung bleibt Zielpunkt zahlreicher guter und schlechter Witze.[1] So muß man scharf scheiden zwischen Laubes Grundsätzen der Einfachheit und der ihm aufgezwungenen Dürftigkeit. Ebenso steht es mit dem Repertoire: einen »Catilina« Kürnbergers, Nissels »Zauberin am Stein« oder die Stücke des jungen Goldhann hat er aus rein künstlerischen Gründen zurückgewiesen,[2] viele andere Stücke ließ die Oberbehörde nicht zu, die, bei der immer steigenden Neigung des Publikums zu Demonstrationen[3] an oft ungeahnten Stellen, nur die harmlosesten Stücke passieren lassen will und sogar Bauernfeld ein Werk wie die »Bauern von Weinsberg« verbietet oder Ponsards »Galilei« nicht einmal zur Einreichung zugelassen hatte.[4] Diese Bedrängnisse von außen sind gering gegen die schweren, durch Menschenkraft unabwendbaren Schicksalsschläge, die das Personal des Hoftheaters treffen: der Dramaturg Tod ruft im Zeitraume eines Jahres 13 Mitglieder des Burgtheaters von der Weltbühne ab. Unter denselben stehen einige der größten Namen, die das Theater aufzuweisen hatte: am 29. November 1865 stirbt Heinrich Anschütz,[5] ihm folgt nach langem Leiden am 11. April 1866 Julie Rettich,[6] am 7. September



Eugène Scribe.

[1] Von Egmont berichtet die Presse 1863, Nr. 262: »Etwa 12—15 Niederländer strengen sich an, das bunte Treiben eines Schützenfestes zu veranschaulichen und ungefähr ein halbes Dutzend Bürger wird zum Gegenstand der Aufwiegelung für Clärchen ausersehen«. Vgl. Monatsschrift 1864, S. 513, Neue Freie Presse 1866, Nr. 500. — Am 15. März 1867 erläßt Laube ein Zirkular, das die Notwendigkeit einer Beschränkung in der Garderobe betont. »Wenn der Jammer der Ausstattung«, meint die Neue Freie Presse Nr. 921, »schon bisher so weit gegangen, dass durch die lächerliche Unzulänglichkeit derselben einzelne ernstgemeinte Szenen vom Publikum wie die gelungensten Episoden von Lokalpossen aufgenommen wurden — wie wird das erst in Zukunft sein?!«

[2] Über Kürnberger siehe Wiener Almanach 7, S. 152, über Nissel Leben S. 213, 218, über Goldhann, Neue Freie Presse 1867, Nr. 843, 846.

[3] Betty Paoli 10. Dezember 1866: »Es ist ein schlimmer Moment für neue Stücke. Die Leute sind mit nur zu gutem Rechte mißgestimmt und mißvergnügt und treiben nun im Theater die Opposition, die sie lieber auf einem anderen Felde üben möchten.« (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 10, S. 222).

[4] Bauernfeld: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 143 ff., Allgemeine Zeitung 1865, Nr. 61, 95, 108. Bauernfeld erklärt, er wolle nichts mehr im Burgtheater spielen lassen. Neue Freie Presse Nr. 805. Über Ponsard: Presse 1867, Nr. 129.

[5] Nekrolog: Neue Freie Presse Nr. 486, Presse 1866, Nr. 5 (Em. Kuh). Laube in Oesterreichische Revue 1866, Nr. 2, seine Grabrede: Neue Freie Presse Nr. 461, Presse Nr. 1.

[6] Nekrolog Speidel: Neue Freie Presse Nr. 583, Wiener Zeitung Nr. 90, Presse Nr. 103, Allgemeine Zeitung Nr. 119. Laubes Grabrede: Presse, Nr. 102, Stifters Nachruf (Linzer Zeitung), Abendpost Nr. 91.

steigt Friedrich Beckmann[1] ins Grab, eine unersetzliche Trias, die zum guten Teile noch lebendigste Gegenwart war. Mit dem Tode des Komikers war der größte Teil des beliebtesten Repertoires geradezu vernichtet,[2] wo eben Fichtners Abgang eine so furchtbare Lücke gerissen, und Frau Rettich, die Laube oft zu den Lasten des Hoftheaters gezählt, erwies ihre Bedeutung erst recht an denen, die sie zu ersetzen berufen wurden: Frau Lange, Frau Straßmann und Fräulein Schweigert, von denen die letztere mehr aus Not als ihrer künstlerischen Vorzüge wegen engagiert wurde. Theodor Döring, den man früher allzu leichten Herzens abgelehnt, war nun nicht mehr zu erhalten. Der beabsichtigte kühne Versuch, Fräulein Geistinger, die man damals nur als schöne Helena kannte, als Tragödin ins Burgtheater hinüber zu leiten, stieß auf höhnisch-abweisendes Lachen. Wie die Größe Anschütz' noch auf viele Jahre hinaus seine Nachfolger schlug, das sollten Joseph Wagner, der ihm den Lear nachspielte, und August Förster, der den Miller in »Kabale und Liebe« und den Nathan in später erst anerkannter Trefflichkeit kurz nach seinem Tode vorführte, zu ihrem Schaden erfahren. So sind die markigen Worte, die Laube den drei Entschlafenen nachrief, Ausdruck wahrer, tiefgefühlter Trauer gewesen. »Die großen Lücken gähnen uns bei jedem Schritt entgegen und sie sind wohl nimmer auszufüllen«, schreibt Gabillon.

Konnte für solche Verluste der hübsche Gewinn eines reizenden, talentvollen Mädchens, wenn es auch Helene Schneeberger hieß, einen augenblicklichen Ersatz bieten? An Seite Vater Marrs, der im Burgtheater ein Ehrengastspiel absolvierte, war sie aus Hamburg nach Wien gekommen und hatte im Juni 1865 einen günstigen, nur durch starkes »Goßmanneln« beeinträchtigten Erfolg,[3] den ihr 1867 erfolgender Eintritt ins Burgtheater noch kräftigte. Von der vollen Würdigung dieser in ihrer Verbindung von einfachstem Gemüt und sonnigstem Humor ganz einzigen Natur war man freilich noch weit entfernt.

Nur für ein Jahr taucht Antonie Janisch auf, in der Laube ein Talent zu erkennen glaubt, das zunächst weder von der Presse noch von der Oberleitung anerkannt wird.[4]

Andere Gastspiele, wie das der Frau Schönfeld, die trotz Laubes warmer Fürsprache 1867 leider nicht festgehalten wurde, und das des jungen Friedrich Mitterwurzer aus Graz, dessen Hamlet, Tellheim, Petrucchio im September 1867 mehr befremdete als befriedigte und widersprechende Beurteilung erfuhr, verliefen resultatlos.[5]

In diesen wie in anderen unbedeutenderen Fällen macht sich wieder die Souveränität des Oberstkämmerers fühlbar, der Laubes Repertoire, zumal den ihm widerwärtigen französischen Stücken nicht offen entgegentreten konnte, wo der Erfolg für sie sprach. Als es sich um Besetzung der erledigten Regisseurstelle handelte, wurde dem Direktor, der sich in einem ausführlichen Exposé über die Bedeutungslosigkeit dieser Stellungen unter seiner Leitung ausgesprochen, Rettich oktroyiert, während er mit allen Kräften für den einzigen, der im stande sei, ihn zu vertreten, August Förster, arbeitete. So versucht er seinerseits wieder Gegenhiebe auszuteilen: schickt man ihm seine Schauspieler fort, so schreibt er dem Prager Schauspieler Oberländer, den Auersperg, um ihn gegen Förster auszuspielen, 1866 gastieren ließ und sofort zu engagieren befahl, einen Brief, der ihm mit völliger Kaltstellung droht, wenn er den

---

[1] Nekrolog: Neue Freie Presse Nr. 728, Abendpost Nr. 207, Grabrede: Neue Freie Presse Nr. 729.

[2] Schon während seiner Erkrankung schreibt Laube: »Das ist der härteste Schlag, der das Burgtheater Repertoire seit Jahren getroffen und doch gab es so schwere, kaum zu verwindende Schläge. Der eigentliche Komiker ist das Losungswort für das große Publicum bei der Frage ins Theater gehen oder nicht? Vier Fünftheile sämmtlicher Lustspiele liegen darnieder. Nur Lustspiel ist das Anziehungswort fürs Publicum«.

[3] Wiener Zeitung Nr. 130, enthusiastisch Abendblatt Nr. 129; der Wanderer Nr. 156 findet, »sie habe nicht den Ton, der zum Herzen dringt«, Monatsschrift S. 365, Allgemeine Zeitung Nr. 168, Neue Freie Presse Nr. 287.

[4] Neue Freie Presse 1867, Nr. 859, 861, 862, Presse Nr. 6, 17, Wiener Zeitung Nr. 14.

[5] Laube befürwortet das Gastspiel: »Sein Äußeres, das ich kenne, ist günstig und sein Talent wird als genial bezeichnet«, Neue Freie Presse Nr. 1094, 1104 tritt für sein Engagement ein, trotz des schrecklichen »Tellheim«. Das Neue Wiener Tagblatt Nr. 189 nennt ihn sehr verkünstelt; ähnlich Presse Nr. 256, Abendpost Nr. 215: »Sein Hamlet ist ein Bild von verschiedenen Meistern, voran Emil Devrient und Dawison. Der Tellheim (Nr. 220) »sprach mit aller Welt im Commandoton, und ein recht verdrießlicher Jähzorn schien die Haupteigenschaft Tellheims zu sein; er polterte nur und man begriff in Wahrheit nicht, weshalb Fräulein von Barnhelm einem solchen Liebhaber nachgereist«.

Kontrakt unterzeichne. Daß dieses durchaus unfeine Vorgehen nicht unvermerkt bleiben konnte, ist ebenso klar, wie daß es ihm einen wohlverdienten energischen Verweis eintragen mußte. Wo Laube den Diplomaten spielen will, hat er immer Mißerfolg.[1] Eine gerechte Würdigung der wahrhaft schrecklichen Lage, in der sich das Burgtheater und sein Leiter befanden, hat Laube leider gerade in diesen kritischen Augenblicken nicht erfahren. Nur Speidel findet zunächst weise abwägende Worte:

(Neue Freie Presse Nr. 659): »Einem Dramaturgen wie Benedek muß selbst Herr Laube weichen. Eine der schönsten Bildungsanstalten dieses Reichs, eine geweihte Zufluchtsstätte des deutschen Geistes, das Burgtheater, befindet sich seit einiger Zeit in einer durch freiwillige Rücktritte und Todesfälle herbeigeführten Krisis, die bedeutsam genug ist, um die öffentliche Aufmerksamkeit zu verdienen . . . Ein Stück aufgeben, weil die Darsteller seiner Hauptrollen hinter seinen Vorgängern zurückbleiben, heißt sich selbst aufgeben.«

Zur selben Zeit fällt Emil Kuh ein vernichtendes Urteil über die Darstellung und das Repertoire:

(Presse 1866, Nr. 18): »Immer spärlicher sickerte in den letzten Jahren der Born tragischer Dichtung, immer ängstlicher mied Laube dasjenige, was von gewisser Seite nur noch spöttisch Idealismus genannt wird, immer lauer zeigte sich das Publicum, wenn es die künstlerische Vornehmheit im Burgtheater mehr und mehr schwinden sah. Das Repertoire bildete eine Duldsamkeit aus, welche dem Leeren und Frivolen zu Gute kam, es setzte sich eine Nüchternheit des Spiels fest, welche sich mit einer ungeläuterten Natürlichkeit paarte. War die Tragödie im Burgtheater ohne Anschütz noch möglich, so ist sie ohne Julie Rettich ein Problema; war noch von Fichtner ein Abglanz der freieren, heiteren Darstellung auf alle Übrigen gefallen, so ist jetzt auch dieser Schimmer erloschen, denn dem Talente des Herrn Sonnenthal wohnen solche erhellende Kräfte nicht inne . . . . . . Mit den Stücken des Dumas fils und Sardou haben sich im Burgtheater eingenistet die kühlen Begierden, die erlogenen Sentiments, die nackte Nichtswürdigkeit und die elegante Gewissenlosigkeit.«[2]



Charlotte Birch-Pfeiffer.

Aber auch Speidel, der versprochen hatte, zuzuwarten, verliert die Geduld, der 13. Januar 1867 bringt in der Neuen Freien Presse eine vernichtende Charakteristik des Burgtheaters.

(Nr. 852): »Französisches Lustspiel und jener Zwitterschlag des Schauspiels, von dem man nicht weiß, ob er gehauen oder gestochen ist — diese mögen im Burgtheater noch recht hübsch dargestellt werden. Greifen wir aber um einen Ton höher, so sind kaum ein paar alte Geiger vorhanden, die für solche Stücke Haare auf dem Fidelbogen und Kraft im Gelenke haben. Es ist keine Frage: die Direction des Burgtheaters wird alt und älter, eigensinnig und eigensinniger, sie versteht ihr Geschäft nicht, oder sie will es nicht verstehen. Jedermann weiß es und deutet darauf mit Fingern, wer den alten Anschütz zurückgesetzt, wer den Löwe lahmgelegt, den La Roche bei Seite geschoben, die Rettich verletzt, den Beckmann gebunden — und natürlich blos moralisch — geschunden. Die Jüngeren, die eigenthümliche Kraft und selbständigen Charakter entwickelten, wurden Alle entweder in die Fremde getrieben oder sie mussten sich bequemen, das bitterste Brod von der Welt zu essen, weil sie in so vielen Fällen verhindert waren, dasselbe nach ihren Kräften zu verdienen. Die Talente an den falschen Platz zu stellen, sie dadurch zu entmuthigen und zu lähmen, hat man eine Zeit lang nirgends musterhafter verstanden als im Burgtheater . . . Überall ein Vergessen der natürlichen Verhältnisse, ein willkürliches Vorschieben der Mittelmässigkeit, eine absichtliche Zurücksetzung und Entmuthigung der guten Kräfte.«

Das sind harte Worte, aber das erste Halbjahr 1867 rechtfertigt sie leider. Ist es das Vorgefühl des baldigen Sturzes? Jedenfalls reicht eine Nichtigkeit der anderen die Tür, um so rasch als möglich wieder zu verschwinden. Auersperg liegt hoffnungslos krank darnieder, die Bulletins über seinen Zustand sind, wie die »Presse« meint, auch Berichte über die Hilflosigkeit, in der sich das gänzlich tatenlose Burgtheater befindet. An Stelle Raymonds, der 1867 in Pension geht, tritt ein nahezu siebzig-

[1] Vgl. Presse 1867, Nr. 6. Auersperg schreibt an Laube, 19. Januar 1867: »Ich anerkenne Ihren Eifer, Ihre Thätigkeit und geistige Befähigung und spreche mich darüber unverhohlen aus. Dem ungeachtet aber muss ich Sie warnen, ähnliche Versuche, meinen bestimmten Anordnungen zu entgehen, nicht wieder zu unternehmen, damit ich nicht gezwungen werde, die Grenzen Ihrer Dienstes-Instruction enger zu ziehen, wozu ich wirklich nur ungern schreiten würde.«

[2] Ähnlich in Nr. 123, 222, 336, vgl. Wanderer 1861, Nr. 18.



Helene Hartmann.

jähriger pensionierter Sektionschef, Freiherr von Radda, der das Theater wieder mit Erlässen und papierenen Verordnungen zu dirigieren strebt. Und gerade da sendet Laube zwei weithin leuchtende Raketen empor, welche das Dunkel des gesellschaftlichen und geistigen Lebens der Hauptstadt wie mit einem Blitze erhellen und lustig zerstiebend ihre glühenden Funken weit über den Horizont verstreuen. Was bisher an Kühnheiten sich hervorgewagt, das fand an der historischen oder geographischen Ferne immer noch eine Entschuldigung, man durfte sich blind stellen und rufen: Gott sei Dank, so etwas kommt bei uns nicht vor! Jetzt aber zog der eine Dichter mitten in die Kreise, welche sich noch immer für tonangebend im Burgtheater hielten, und zeigt ihnen ein Wiener Bild »Aus der Gesellschaft«, der andere wieder holte sich politische Vorgänge Englands, um an ihnen eben durchgekämpfte Katastrophen Österreichs zu versinnlichen, das Ministerium Belcredi und sein Sturz erstand leibhaftig vor den Augen der Zuseher im »Statthalter von Bengalen«. Schon mit einem kleinen Stückchen »Exzellenz oder der Backfisch«, das am 26. Januar 1865 nach vielen Umarbeitungen auf die Szene gekommen war, hatte Bauernfeld die politische Entwicklung, welche Österreich unter dem Parlamentarismus durchgemacht, gestreift und damit einer oberflächlichen Spielerei Farbe und Charakter geliehen;[1] »zu zahm und zu ängstlich« hatte Speidel das Werk genannt und gemeint, Dichter und Publikum kämen sich gegenseitig etwas gealtert vor.

Aber Bauernfeld holte in dem neuen Werke mit kräftigem Schwunge aus: Der adelige alternde Staatsmann mit dem jugendlichen Herzen, er kehrte seelisch und geistig vertieft wieder in dem Fürsten Lübbenau, den ganz Wien als das Abbild des Fürsten Karlos Auersperg agnoszierte, und in den Mittelpunkt der Handlung trat die Mesalliance, die der hohe Aristokrat mit der einfachen Magdalena Werner schließt, allen Vorurteilen seiner Familie kühn Trotz bietend. Kein Mäntelchen von vornehmer Abkunft des Mädchens war dem klaren Falle umgehängt; auf der Bühne des Burgtheaters erhielt die freundlich geduldete Gesellschafterin die Fürstenkrone aufs Haupt gesetzt, und selbst vorurteilsvolle, hartgesottene Sünder des »ancien régime« bekennen sich überwunden. In dramatisch packenden Szenen, die mit den Augen der Franzosen das Wiener Leben sehen gelernt haben, fliegen Worte auf, die geradezu denkwürdig werden mußten: Der Vertreter der älteren Generation muß sich geschlagen geben, er muß sich sagen lassen: »Ihr seid vorüber! Zum Glück, daß jetzt ein neues, ein besseres Geschlecht heranwächst!« Der Fürst muß erklären, er habe Adel genug für sich und seine künftige Gemahlin, und vor einer anderen Heirat zwischen einem unbedeutenden Gräflein und einer ebenso reichen als geistig hervorragenden Kaufmannstochter wird die Frage gestellt: »Auf welcher Seite ist nun eigentlich die Mesalliance?« »Ihr rothes, frisches Blut wiegt unser blaues auf«, klingt es aus dem Munde Lübbenaus zu Magda.

Bauernfelds Stück ist eine große Tat; daß es aber auch zugleich zu einem künstlerischen Ereignisse wurde, dafür sorgte (13. Februar 1867) die Darstellung des Burgtheaters, die wieder mit einem Schlage das Konversationsstück zu seiner alten Höhe emporhob. Wer durfte noch um Fichtner klagen, wo er hier in Adolph Sonnenthal verjüngt, fast noch verfeinert und durchgeistigt wiederkehrte? Welche ergreifenden Töne der emporlodernden Leidenschaft fand Charlotte Wolter, welch drolliges altes Paar

[1] Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 643, Abendpost Nr. 23, Österreichische Zeitung Nr. 24, Monatsschrift S. 64, Allgemeine Zeitung Nr. 31, 41, Neue Freie Presse Nr. 150.

bildeten La Roche und die Haizinger, wie pikant ließ die kleine Baudius das spitze Zünglein der Gräfin Flora spielen! Nach langer Zeit wieder einmal haben sich der Hausdichter des Burgtheaters und seine Schauspieler zu gegenseitigem Frommen innig zusammengefunden.[1]

Genau um einen Monat später folgte (12. März) »Der Statthalter von Bengalen« von C. Frantz. Daß Laube ein Pseudonym gewählt und lange, nachdem der Verfasser schon längst allgemein bekannt war, an ihm festhielt, hatte seinen Grund in dem Werke selbst, zu dem sich der Direktor des Burgtheaters schwer bekennen konnte. Schon über Jahresfrist lag das Stück im Oberstkämmereramte, das sich nicht entschließen konnte, es freizugeben. »Nicht opportun« nannte Fürst Auersperg ein Werk, das in den Hauptfiguren und seiner Tendenz das herrschende Ministerium und seine Sistierungspolitik unter historischen Namen auf die Szene zu bringen schien. Erst wenn das Kabinett Belcredi gefallen sei, werde auch das Stück möglich sein. »Leider dürfen wir auf diesen Doppelgenuss noch einige Zeit warten«, meint die Allgemeine Zeitung. Aber früher als man es gedacht, ging das erste Ereignis in Erfüllung — die Bahn für den »Statthalter« war frei oder besser gesagt, sie wurde wenigstens nicht verlegt. Wohl gibt das französische Intrigenstück die Grundlage, auch »Pitt und Fox« klingt manchmal wie ein schwächliches Präludium, aber in Laubes trefflichem Losgehen wird hier die Politik selbst Mittelpunkt, Sehnen, Nerven, Blut des Dramas bilden die Staatsfragen. Die kleinen Intrigen und scheinbar harmlosen Getändel mit Frauen, die großen Ereignisse hinter der Szene sind bedingt von der Frage nach dem Verfasser der »Junius-Briefe«, nach dem alle Welt sucht, komische Quiproquos erhalten ihre tiefernste Bedeutung in den welterschütternden Vorgängen, die sich aus der Lösung des Rätsels ergeben müssen. Nicht wie Bauernfeld weiß Laube durch kleine Aperçus zu kitzeln und dem Aphorismus spielend zündende Schlagkraft zu verleihen; bei ihm wirkt die Anschaulichkeit der Situation und der Gestalten sowie das harte, ehrliche Pathos, mit voller Kraft und tiefer Überzeugung tritt der alte Publizist wieder für Ideen des jungen Deutschland ein und feiert jenen Journalismus, der den kühnen Krieg gegen eine korrumpierte Staatsverwaltung aufnimmt; daß dieses Werk nie die



Friedrich Beckmann als »Onkel Baumann« in »Er ist nicht eifersüchtig.«

[1] Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 148 f., Neue Freie Presse Nr. 848, Speidel: »Bauernfeld hat die Bahnen gewiesen, auf denen wir zu einem Lustspiele gelangen können«. Man freut sich, »dass in Wien auch ein Stück passieren könne und dass der Geist nicht nothwendig aus dem Französischen übersetzt sein müsse«. Presse Nr. 44, Allgemeine Zeitung Nr. 64: »Was Bauernfeld sagt, ist weder neu noch von Bedeutung, aber dass es im Burgtheater der in den Logen versammelten Aristokratie gesagt wird, gibt jedem Worte Nachdruck und Bedeutung«. Wiener Zeitung Nr. 38. Erst bei einer späteren Aufführung wurde die Figur der Prinzessin Agnes, die dem Liebespaare beisteht, hinzugefügt, wie die Kritik findet, ohne sonderlichen Vorteil, Neue Freie Presse 1083, Presse Nr. 244, Wiener Zeitung Nr. 205, Wanderer Nr. 43. Horner a. a. O. S. 75, 82, 138.

Galerien füllte, glauben wir gerne; es wendet sich an jenes neue, geistig vornehme Publikum des Burgtheaters, das sich Laube herangezogen, und erzielte bei ihm, dank der trefflichen Darstellung durch Sonnenthal, Lewinsky und Schöne einen durchgreifenden Erfolg.[1] Laube hatte mit dem »Statthalter« nicht nur sein bestes Stück gegeben, er hatte dem Burgtheater und der deutschen Bühne überhaupt ein neues Feld gewiesen, das freilich heute noch ebenso brach liegt wie zu seinen Zeiten. Diese zwei Erfolge aber haben über Laubes Schicksal entschieden; man hatte nicht den Mut, die Stücke selbst zurückzuweisen und endlose Polemiken damit heraufzubeschwören — aber derjenige, der sie gebracht, sollte bald sein letztes Wort im Burgtheater gesprochen haben.

In der prachtvollen Rede, die Laube bei der Feier seines siebzigsten Geburtstages hielt, sagte er, sein Festhalten an den Traditionen des Liberalismus betonend: »Ich bin auch als Dramaturg immer Politiker gewesen«. Das hat er nie stärker bewiesen als in den letzten Jahren seiner Burgtheaterleitung.

Das harmlose Programm einer Weltbühne, wie es seine ersten Enunziationen verkündeten, war ganz in den Hintergrund getreten gegen die konsequente Vorführung aller Tendenzdramen, welche die französische und die deutsche Literatur lieferten; die sozialen Fragen, die Börse, die Presse, die Ehe, alles hatte von der Bühne des Burgtheaters scharfe, kritische Beleuchtung erfahren. Es ist unendlich bezeichnend, daß in den letzten Jahren keine Bearbeitungen der fremden Stücke mehr erschienen, sondern getreue Übersetzungen. Nichts von dem, was die Gegenwart bewegte, wurde dem Publikum vorenthalten, und der es gab, handelte in eigener, souveräner Machtvollkommenheit, ohne Rücksicht auf höhere Bedenken. Ein unabhängiger Direktor wollte ein völlig unabhängiges Repertoire geben. Nur der Persönlichkeit eines Laube war es möglich, so weit ohne unüberwindliche Hindernisse vorzuschreiten. Endlich aber war die Grenze erreicht, über die hinweg es nicht mehr ging. Es hieß: entweder Hoftheater oder nicht.

Schon zu Laubes besten Zeiten haben wachsame Beurteiler diesen Konflikt emporsteigen sehen. 1865 bereits veröffentlicht die Monatsschrift einen Artikel unter der Überschrift: »Wie lange noch Hoftheater?« Daß ein solches, zumal in Wien im Hause des Kaisers und unter oberster Leitung und Deckung des Hofamtes immer Rücksichten zu beobachten haben wird, hat Heinrich Laube, zu dessen vielen glänzenden Eigenschaften ein richtiges Taktgefühl nicht immer zählt, übersehen. Es war ein Irrtum, segensreich in seinen Folgen, die eine wesentliche Erweiterung des eng umschriebenen Gebietes herbeiführten; aber dem, der den Irrtum beging, kostete er die Stellung. Schon zu Beginn des Jahres 1867 gewinnen die Gerüchte von Laubes Rücktritt festere Gestalt,[2] erst der Tod Auerspergs (8. Juli) bringt die Entscheidung. Was nun erfolgt, ist kein Personen-, sondern ein Systemwechsel. Schon am 11. Juli — man sieht, wie wohlvorbereitet die Reform war — wird die oberste Theaterleitung dem Oberstkämmereramte abgenommen und dem Obersthofmeisteramte übertragen, dessen Chef Fürst Konstantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst ist. Die Zensur wird dem Ministerium des kaiserlichen Hauses übergeben.

Die eigentliche Oberleitung der beiden Hoftheater aber wird einer neuen Behörde, der Generalintendanz zugewiesen, zu deren Chef Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen ernannt erscheint. Schon öfter, zur Zeit Dietrichsteins, wie im Jahre 1849 hätte der junge, arbeitseifrige Dichter die leitende Stellung erringen können. Jetzt fiel sie dem müden Bureaukraten in den Schoß, zögernd, mehr in seiner Eitelkeit geschmeichelt, als innerlich befriedigt, nahm er sie auf. Kanzleidirektor wird

---

[1] Die Presse urteilt nicht günstig. Völlig vernichtend lautet das Urteil Speidels, Neue Freie Presse Nr. 914, Presse Nr. 42, 71, 74, Allgemeine Zeitung Nr. 17, 78 (sehr lobend), Wiener Zeitung Nr. 59, 63, Wanderer Nr. 72, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 148.

[2] Siehe Neue Freie Presse Nr. 861 f. Allgemeine Zeitung Nr. 211. Im April wird die Intendanz Halms bereits verkündet: Neue Freie Presse Nr. 950, vgl. Presse Nr. 170.

Herr von Hermannsthal, »ein peinlicher, alter Herr, der über zwei Menschenalter den Schimmel und in den Schulferien den Pegasus geritten«, wie ihn Speidel charakterisiert.[1] Daß sowohl mit diesem Amte als mit der Persönlichkeit, die demselben vorzustehen berufen worden, sich der Hof sein unbestreitbares Recht auf das Burgtheater sichern wollte, war ebenso klar, als daß Laube dadurch entweder in eine untergeordnete, abhängige Stellung gebracht oder aus dem Theater hinausgedrängt werden sollte. »Einer in dieser Trias«, meint die Neue Freie Presse, »Direktor, Intendant, Obersthofmeister, ist offenbar zu viel. Und dieser eine wird wahrscheinlich Laube sein, wir kennen die Verhältnisse und Laubes Charakter.«[2] Nur der alte Sanguiniker selbst steht der Situation anfangs mit großer Naivetät gegenüber[3] und wendet sich schriftlich an Halm zu freundlicher Auseinandersetzung über die neue Fassung, welche jetzt den Instruktionen gegeben werden muß.[4] Er selbst macht am 12. August einen Vorschlag, der deutlich sein Bemühen, im Amte zu bleiben, offenbart. Er gesteht der Intendanz das Recht zu, auch Stücke nach ihrer Wahl der Direktion zur Aufführung anzubefehlen, er gibt seine bisher so energisch festgehaltene Befugnis, aus eigener Machtvollkommenheit zu engagieren, hin, er hält nur noch unbedingt an zwei Ansprüchen fest: der Bildung des Repertoires und der Besetzung von Rollen.



Eduard von Bauernfeld.

Wesentlich anders lautet der Entwurf,[5] den Münch gleichzeitig (10. August) ausgearbeitet hatte. Schon der Ton derselben klingt peremptorisch hochmütig: er findet es nötig, dem Direktor einzuschärfen, er habe das Burgtheater »in seiner Würde« zu erhalten, von Pflichten ist viel die Rede, von Rechten fast gar nicht. Bloß Werke, »welche den Stempel völliger Unbedeutendheit und Schülerhaftigkeit an sich tragen«, darf er im eigenen Namen zurückweisen, alle anderen sind der Intendanz

---

[1] Vgl. Bauernfeld im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 148 f., Halms Brief in Schloßars Ausgabe 1, S. 69 und Ferd. Raab, Neue Freie Presse Nr. 4575.

[2] Nr. 1029, 1034, 1054 u. ö.

[3] An Förster (14. Juli 1867): »Ihr Brief trifft gerade ein, da ich die Ernennung Halm's aus der Wiener Zeitung erfahre. Ein Prognostikon wag' ich nicht zu stellen. Ich schreibe eben an ihn. Seine Antwort wird mich klüger machen«.

[4] Am 15. Juli bringt er Halm seine Glückwünsche dar und fragt an, ob die Instruktion von 1849 wieder in volle Kraft treten werde. »Fürst Auersperg hat sie nämlich in einigen Puncten geändert und gerade aus diesen geänderten Puncten ist stets Mißhelligkeit und vielfache Hemmung des Geschäfts entstanden... Der blosse Grundsatz hat verwirrt, gestört und beschädigt. Er hat vor Allem die schöpferische Thätigkeit, dies oder das Unerwartete aus einem Schauspieler an den Tag zu bringen, gelähmt, und zwar zum Nachtheil des Theaters gelähmt«. Er bezweifelt nicht, daß Halm das ursprüngliche Verhältnis wieder in Kraft treten lassen werde: »meine ursprünglichen Instructionen sind im Wesentlichen aus den Leitpuncten hervorgegangen, welche Sie selbst mir damals, als ich eintreten sollte, an die Hand gaben. Ich freue mich sehr darauf, Ihnen bald alles vortragen zu können, was im Gange und im Plane ist. Nun habe ich ja für Förderung und Hebung unseres Instituts nicht nur ein rasch erkennendes, sondern auch ein mich überholendes Verständniss für Gang und Plan über mir. Jetzt wird sich mit Lust arbeiten lassen am Gedeihen und Blühen unserer schönen Kunst, die ja doch eigentlich unser beider Leben ausfüllt«.

[5] Dieser und die folgenden Akten und Briefe sind in Lothars Burgtheater ausführlich abgedruckt, S. 114 ff.

vorzulegen, die zu jeder Probe erst ihre Zustimmung geben muß, auch über die Regie und Einteilung des Dienstes erfließen kategorische Bestimmungen. Der Direktor ist zum Oberregisseur, noch dazu mit recht eingeschränktem Wirkungskreise degradiert worden.

Noch versucht Laube, persönlich zu unterhandeln. Nachdem er im Herbst die Vorstellungen des Burgtheaters, die in Salzburg vor Napoleon stattfanden, geleitet, hatte er eine letzte Unterredung mit Münch: »Laube hoffte den Dichter Halm zu finden und fand nur den Baron Münch-Bellinghausen«, berichten die Zeitungen.[1] Auch eine Audienz bei Hohenlohe, der jeden Eingriff in die nun der neuen Behörde zukommenden Verfügungen ablehnte, verlief resultatlos. Münch legt die Instruktionen zur Bestätigung vor, indem er zugleich Laubes Forderungen scharf zurückweist.

Er will nicht leugnen, daß Laube das Burgtheater hoch gehoben und seine Autorität den Schauspielern gegenüber geltend zu machen verstanden, »da sie eben durch die ihm eingeräumten Befugnisse schutz- und rechtlos seiner Macht preisgegeben, sich blindlings seinen Anordnungen fügen oder auf ihr Fortkommen an der Hofbühne verzichten mussten. Eine andere Frage aber ist die, ob es recht und billig sey, Künstler zu einer solchen Knechtschaft zu verdammen und ob nicht eben dieses rücksichtslose Regiment das Burgtheater von der idealen Bahn abgelenkt und in die rein materielle realistische Richtung hingetrieben hat, in der es sich jetzt fortbewegt . . . soll ein bewährter Kenner des Dramas und der Bühne den argen Mißgriffen, die sich Laube in Beziehung auf Repertoire und Besetzung zu Schulden kommen ließ und noch ferner zu Schulden kommen lässt, ruhig und machtlos zusehen, und kann ein Mann wie ich, der eine gewisse literarische Stellung errungen hat, sich auf die Länge mit Ehren zu einer so passiven Rolle hergeben?« Er betont die Notwendigkeit, der Intendanz eine derartige maßgebende Stellung einzuräumen und verweist auf die Zeiten Schreyvogels, der völlig dem Grafen Dietrichstein untergeordnet gewesen, »ein Beweis dafür, daß die Unabhängigkeit des Direktors in Beziehung auf Repertoire und Rollenbesetzung kein unerlässliches Erfordernis ist, ein Theater gut und zweckmässig zu leiten!« Laube hat sich nicht überzeugen lassen und droht mit seinem Rücktritte. Wird ihm willfahrt, so würde Münch sich selbstverständlich der Allerhöchsten Willensmeinung fügen, zugleich aber bittet er, dann bei nächster Gelegenheit seiner Stellung enthoben zu werden, die er nur auf Kosten seiner Überzeugung und seiner Ehre weiterführen könnte.



Fürst Konstantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst.

Bereits am 17. August hatte der Kaiser den Instruktionsentwurf genehmigt, am 11. September erging die Aufforderung an Laube, sich über seine Entschließung sofort zu äußern.

Laube erwidert mit dem großen, durch Lothar zuerst publizierten Abschiedsbrief an den Obersthofmeister, vom 9. September datiert. Wieder entwickelt er seine historisch begründeten Rechte, welche durch die neue Behörde völlig aufgehoben werden. Unter diesen Umständen bleibe ihm nur das Gesuch um Entlassung aus dem Amte, das er sich nicht mehr fortzuführen getraue, übrig. Wenige Tage später richtet er das Majestätsgesuch an den Kaiser, Halm befürwortet es am 20. September, indem er, ohne weiter auf die oft schon erörterten Streitfragen einzugehen, seine Bitte um Pensionierung dem Allerhöchsten Wohlwollen empfiehlt. Mit Dekret vom 26. September wird ihm die Entlassung unter Zuerkennung einer Pension von 2000 Gulden erteilt, Halm fügt der Übermittlung den Ausdruck seines wahren und ernsten Bedauerns hinzu, »das Hofburgtheater durch Ihren Rücktritt der geistvollen Leitung, energischen Tätigkeit, der glücklichen Hand beraubt zu sehen, die Sie während Ihrer bisherigen Amtsführung so

[1] Rettich an seine Tochter (8. August): »Das Verhältnis zwischen Laube und Münch ist unerträglich. Laube droht mit seinem Abgang, wenn er nicht das unumschränkte Recht der Besetzung der Rollen erhält. Wie kann sich Münch dazu verstehen, wenn seine Ernennung zum General-Intendanten nicht zu einer Puppenkomödie herabsinkt! Die Journale nehmen alle Parthey für Laube. Geht Laube wirklich, so wird es einen furchtbaren Skandal geben und doch sehe ich die Möglichkeit nicht, wie Münch mit ihm regieren soll«.

erfolgreich bewährten.« Die öffentliche Meinung hatte sich während der langen, in den Zeitungen eifrig diskutierten Unterhandlungen für Laube erklärt. Das Publikum, das immer treu zu ihm gestanden, demonstrierte in einer Vorstellung des »Statthalter von Bengalen«, sowie bei der letzten unter seiner Leitung inszenierten Novität, die ein junges, vielversprechendes Talent dem deutschen Theater zuführte, dem »Brutus und Collatinus« von Albert Lindner (24. September).[1] Dem Trotzrufe gegen die Tyrannen antwortete aus dem überfüllten Hause ein vielstimmiges Echo: Laube! Selbst seine Feinde wurden stutzig über die allgemein unerwünschte Lösung, so haben auch die maßgebenden Kritiker, ohne ihre oft geäußerten Bedenken gegen seine Direktionsführung zurückzunehmen,[2] doch seinen Verlust betrauert, zumal wo im Hintergrunde der schon als Direktor des Opernthеaters mit Mißtrauen begrüßte Dingelstedt als Nachfolger auftauchte, dessen Rolle in der Tragikomödie man allerdings mehr ahnte als wirklich wußte.[3] Selbst manches feindlich gesinnte Mitglied bekehrte sich zu Laube in dem Augenblicke, wo der Verlust wie ein verklärender Strahl wirkte.

»Eines Gewaltigen Glück und Ende«, so darf man Laubes Burgtheaterdirektion wohl überschreiben. Nicht so jämmerlich wie der arme Schreyvogel zog der entthronte Direktor aus seinem Reiche, es war nur seine eigene Schuld, daß er den großartigen Ausgang des Dramas durch ein klägliches Nachspiel trübte. Die großen Fehler, die er begangen, verschwinden gegen das unwiderlegliche Ergebnis seiner Leitung: er hat im Repertoire wie im Personale ein völlig neues Theater geschaffen, das seine Nachfolger fast bis auf den heutigen Tag nährte, er hat ihm den Stil und die Tradition, die uns wie der Begriff dieser Bühne überhaupt erscheinen, gegeben. Das vielgerühmte »alte Burgtheater«, von dem wir noch jetzt sagen und hören, ist ausschließlich sein Werk und hat ihn durch Generationen überdauert. Mit einfachen Worten hat ihn August Förster bei Überreichung eines Albums, das ihm seine Getreuen nach seinem Rücktritte gestiftet, gekennzeichnet: »Heinrich Laube war unter den praktischen Theaterdirektoren der literarisch bedeutendste und unter den literarischen Theaterdirektoren der praktischeste, und darum war er das Muster eines Theaterdirektors«.

---

[1] Neue Freie Presse Nr. 1102 f., Presse Nr. 266 (Speidel, sehr scharf), Allgemeine Zeitung Nr. 286, Wiener Zeitung Nr. 226, Wanderer Nr. 261.

[2] Vgl. Neue Freie Presse Nr. 1029; besonders entschieden tritt das neubegründete Neue Wiener Tagblatt für Laube ein. Presse Nr. 222, Allgemeine Zeitung Nr. 214, 220 u. ö., Wanderer Nr. 258, Grillparzer Briefe, S. 284.

[3] Vgl. Neue Freie Presse Nr. 1048, 1080, 1092, 1096, Bettelheim, Gabillon, S. 145. Seine Briefe an Halm im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8.





1. FRIEDRICH HALM (1867—1870).



EN scheidenden Direktor geleiteten laute und leidenschaftliche Sympathiekundgebungen in den erzwungenen Ruhestand: das Publikum benützte Aufführungen der »Karlsschüler« zu erneuten Demonstrationen, sein getreuester Apostel, Förster, richtete eine anonyme Zuschrift an den Obersthofmeister, die in ausführlicher Darlegung Laubes Rückkehr als dringende Notwendigkeit forderte, die maßgebenden Zeitungen sagten der kommenden Direktion ein trauriges Schicksal voraus. Die unergiebige dramatische Produktion, die finanzielle Schwächung Österreichs, das die Störung des Kriegsjahres noch nicht verwunden hatte, die steigende Konkurrenz der Vorstadtbühnen sowie die mächtig aufblühende Oper machten die äußerste Anstrengung in künstlerischer Beziehung, die sorglichste ökonomische Verwaltung zur Pflicht.

Und nun trat ein Mann an die Spitze, den nicht voll berechtigter Ehrgeiz und theatralisches Interesse, sondern nur seine Verbindung mit den höchsten Kreisen, sein keineswegs verhehlter Wunsch, das Burgtheater als Mittel zur Erreichung der Grafenkrone zu benützen, an eine Stelle führten, für die ihn nur eine schon etwas entfernte Vergangenheit zu prädestinieren schien: dem wirklichen Leben und seinen Forderungen gegenüber immer haltlos, hatte Friedrich Halm, damals viel mehr Freiherr von Münch-Bellinghausen, immer einer Stütze und Aufmunterung bedurft, wie sie ihm in der Jugend sein Meister Enk, später Julie Rettich geboten: mit dem Tode seiner Muse war er zum Schatten seiner eigenen Persönlichkeit geworden, und wie ein Schatten gleitet er über die drei Jahre, die er im Burgtheater gewaltet, hin, ohne Spuren zu hinterlassen, aber durch seine Gegenwart Licht und Wärme von den einst so durchsonnten Gefilden dramatischer Kunst abschließend. »Nichts Schlimmeres«, sagt selbst der ihm befreundete Emil Kuh in seinem Nekrologe, »hätte der erbittertste Feind dem Freiherrn von Münch zuzufügen vermocht, als dieser sich selbst durch die Annahme des Intendanzpostens zugefügt hat.«

Sein erstes Zirkular rief die Schauspieler auf, ihn zu unterstützen, »um das Hofburgtheater auf dem Standpunkt zu erhalten, den es seit seiner Gründung unter den Bühnen Deutschlands eingenommen, den es unter der energischen Leitung des Dr. Laube bewahrt hat und den auch ferner es behaupten zu sehen das Publikum mit Recht fordert und erwartet«. Aber kaum wenige Wochen waren dahingegangen, als schon eine immer mehr anwachsende künstlerische Anarchie Platz griff: der neue Leiter versäumte es, den Schauspielern persönlich entgegenzutreten, der schwerfällige Mechanismus des Bureaus begann wieder zu klappern. Die Regisseure erhoben ihre von Laube niedergedrückten Häupter, und das Burgtheater hat in ihnen und Halm fünf Herren an Stelle eines einzigen. Das Repertoire verfällt, es wird ironisch als Zeichen neuer Tätigkeit begrüßt, daß Proben von »Isidor und Olga« gehalten werden. Verzweifelt ringt ein Freund Halms, wie Karl Rettich, die Hände über die gänzliche Hilflosigkeit des Barons.[1] Zunächst ist Förster sein Ratgeber, und dieser fragt wieder bei seinem Meister Laube an, so daß man eine Zeitlang behauptete, der »Sprottauer Achill« leite noch immer von seiner Wohnung im »Stoß im Himmel« aus das Burgtheater. Mit vieler Mühe und nach langen Unterhandlungen, die an der finanziellen Frage zu scheitern drohen, gelingt es Münch, einen »artistischen Direktor« in Person des Mannheimer Regisseurs August Wolff mit dem Beginne des Jahres 1868 zu gewinnen: ein guter, unbedeutender Mensch, der aber auch bei größerer Begabung an dem geringen Spielraume, der ihm zur künstlerischen Betätigung in seiner ausdrücklich als »provisorisch« gekennzeichneten Stellung gelassen war, hätte scheitern müssen.[2] Sehr schnell stellte es sich heraus, daß er, während Münch sogar, wie die freilich dementierten Blätter behaupteten, bei Anton Ascher sich Rat für Inszenierungen erholt haben soll, nur gerufen war, um mit seinem Körper einen Posten einzunehmen, den man noch immer von Laube wieder usurpiert zu sehen fürchtete.

Tatsächlich tauchte der Name des früheren Direktors an allen Ecken und Enden auf: wenige Wochen nach Halms Antritt hatten Verhandlungen mit Laube stattgefunden, die auf seine Wiedereinsetzung abzielten, selbst Halm scheint unbegreiflicherweise fast bis zu Entschuldigungen seines brüsken Vorgehens herabgestiegen zu sein. Jedenfalls hat man gehörig Angst vor dem gereizten Löwen, und Gerüchte, er werde das Carltheater übernehmen oder ein neues Theater bauen, das die Burg in Grund und Boden spielen solle, finden bereitwilliges Gehör. Sicher ist, daß Laube alle Anstrengungen machte, wieder in »seine Schöpfung«, wie er das Burgtheater nannte, zurückzukehren, und als er seine Hoffnungen durch Wolffs Ernennung vereitelt sah, die Schauspieler gegen Münch aufhetzte, die, wie zum Beispiel die Wolter, ihm durch Entlassungsgesuche, die Laube inszeniert hatte, bittere Verlegenheiten bereiteten.[3]

[1] 30. Dezember 1867: »Münch ist durch die Anforderungen der Schauspieler ungeheuer irritiert, denn es ist, mich ausgenommen, fast keiner, der nicht irgend etwas zu erreichen bestrebt ist. Etwas fehlt ihm, was ihm immer im Leben fehlte, die Haltung. Einmal ist er frère et cochon mit den Leuten, das nächste Mal, wenn er gerade nicht in der Stimmung ist, kennt er sie nicht.« 24. März 1870: »Dazu kommt, daß Münch, der edelste und beste Mensch von der Welt, gerade die Eigenschaften nicht hat, die unerläßlich sind, als da sind, kühles Blut, Überlegung, Energie, Konsequenz. Er hörte ja in seinem ganzen Leben nur auf eine Stimme, und die ist — verstummt!«

[2] Die Neue Freie Presse schreibt bei Mitteilung der Berufung (1867, Nr. 1163): »Die öffentlichen Organe Wiens, die einmütig von dieser Ernennung abgeraten, haben in diesem Falle das erste Zeichen der Wertschätzung seitens des Intendanten erhalten.« Rettich (30. Dezember): »Wie ich den Mann bedaure, kann ich gar nicht sagen. Er verläßt eine schöne, geachtete Stellung, um in ein Wespennest zu kommen.« Prechtler an Halm (9. November): »Ich darf sagen, daß Wolff die ganz gleiche Fähigkeit und Energie wie Laube besitzt, nur ohne dessen Schroffheit und Anmaßung und mit der gewiß nicht zu unterschätzenden Zugabe praktischen Sinnes.« Vgl. Speidel (Presse 1868, Nr. 67); Bettelheim-Gabillon, S. 146. — Schon in seinem Vorschlage, einen Direktor zu ernennen, betonte Münch (18. Oktober 1867), daß eine literarische Notabilität für diesen Posten überflüssig sei: »Für die Auswahl geeigneter Stücke, für die eigentliche artistische Leitung des Hofburgtheaters zu sorgen, glaube ich selbst hinreichende Fähigkeiten und Kenntnisse zu besitzen; ich bedarf des zu ernennenden Direktors nur als Beihilfe zur Aufrechterhaltung der Disziplin, zur Besorgung der Korrespondenz, endlich zur Inszenesetzung und Leitung der Wiederholungsproben.«

[3] Rettich (4. Dezember): »Laube schickt alle möglichen Unterhändler zu Münch und alle lassen durchblicken, daß Laube sogar geneigt sei, sich jetzt den Bedingungen zu fügen.« Noch im Jahre 1868 hegt Laube in einem Briefe an Förster Hoffnungen. Einen Brief der Wolter (7. Februar 1868), der Rollenmonopol fordert, druckt Lothar, a. a. O., S. 136 f. ab. Ihre Petition um Erhöhung der Gage auf 10.000 Gulden beantwortet Halm mit dem Antrage auf Zurückweisung, »um so mehr als die Stimmittel des Fräulein Wolter allmählich immer sichtbarer abzunehmen beginnen und es ihr in wenigen Jahren kaum mehr möglich sein dürfte, das Rollenfach, das sie dermalen innehat, genügend zu versehen und jetzt vielmehr schon geboten erscheint, sich um einen Ersatz für Fräulein Wolter umzusehen«.

Wie ein schlechter Dramatiker hat Laube den herrlichen tragischen Ausgang seines Direktionsschauspiels durch einen erbärmlichen Epilog geschädigt. Jene Würde, die ihm noch bei seinem Abgange eigen, hat er nach seinem Sturze nicht mehr aufrechtzuerhalten verstanden. Und er krönte sein unglückliches Werk, indem er in der Neuen Freien Presse die Kritik des Burgtheaters übernahm und öffentlich über ein Institut urteilte, dem er selbst durch so viele Jahre vorgestanden hatte.

Es sind Scheinargumente, mit denen er die Unbefangenheit seines Urteils vor der Öffentlichkeit verfechten will.[1] In vielen Dingen hat er unbedingt recht: das ungenügende Repertoire, die Ungeschicklichkeit in der Einteilung der wenigen Novitäten, Fehler der Besetzung und Regie, all das haben auch andere Kunstrichter hervorgehoben. Aber gerade aus diesem Munde hat auch der begründete Tadel den unvertilgbaren Beigeschmack der Parteilichkeit und Tendenz, es wirkt geradezu komisch, wenn er nun plötzlich den herrschenden »Singsang« des Vortrags, die Sprachmängel einer Wolter, die Dürftigkeit der Inszenierung, das Fallenlassen eines Stückes wie »Brutus und Collatinus« angreift, Fehler, die er noch vor wenigen Wochen unter seiner persönlichen Anweisung zu bemerken und zu verbessern in der Lage gewesen wäre. Nur der starke Geist und die mächtige Persönlichkeit Laubes retteten ihn vor dem Fluche der Lächerlichkeit.

Nachdem Laube Angriff auf Angriff gehäuft und in der eben erschienenen Buchausgabe seines »Burgtheater« sich selbst demonstrativ ein nicht eben bescheidenes Denkmal gesetzt, spielte er noch seinen stärksten Trumpf aus, indem er sein neues Stück »Böse Zungen« im Dezember 1867 der Hofbühne zur Aufführung anbot. Hatte Halm gehofft, durch die Zensur aus der peinlichen Situation, in die ihn diese Anforderung brachte, befreit zu werden, so erlebte er eine bittere Enttäuschung. Zugleich mit der Schaffung der Intendantur war die Hoftheaterzensur an das Ministerium des Äußern übergegangen und speziell in die Hände des Sektionschefs Leopold Freiherrn von Hofmann gelegt worden. Hatte dieser auch die »Marie Roland« der Ebner trotz Laubes Befürwortung[2] wegen der Behandlung der Revolution und der Erwähnung des Namens der Königin zurückgewiesen, der »Prinzessin von Ahlden« Bauernfelds nach vielen Umarbeitungen wegen des Hannoverschen Stoffes aus Rücksicht für den in Wien ansässigen Exkönig solche Schwierigkeiten bereitet, daß der Dichter selbst sein Werk zurückzog,[3] die beiden für Laube so verhängnisvollen Stücke »Statthalter von Bengalen« und »Aus der Gesellschaft« vom Repertoire gewiesen und auch im klassischen Drama noch manche, fast schon vorsintflutlichen Striche aufrecht erhalten — er tat dem verlegenen Intendanten gerade hier nicht den Gefallen, die Kastanien für ihn aus dem Feuer zu holen. Der 5. Februar 1868 bringt Hofmanns Zulassung der »Bösen Zungen« in ausführlicher Begründung,[4] nachdem früher (am 22. Dezember 1867) Regierungsrat Gentz das Werk in den

---

[1] »Mein Herz hängt an diesem Institute; wenn mir mitunter ein hartes Wort entschlüpfen sollte, so entstammt das Wort einem ehrlichen Ärger. Gerade weil ich Zeit genug gehabt habe, die inneren Bedingungen des Gedeihens kennen zu lernen, welche das Institut einhalten muß, gerade darum fühle ich mich berechtigt, als Ratgeber öffentlich aufzutreten.«

[2] Sein Gutachten von mir mitgeteilt im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8, S. 169. Vgl. Neue Freie Presse, 1868, Nrn. 1218, 1221, und A. Bettelheim, Marie von Ebner-Eschenbach, S. 77 ff.

[3] Vgl. Neue Freie Presse Nrn. 1218, 1221, 1227, 1273, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 152 ff. Am 27. August 1868 schreibt Bauernfeld an Halm: »Die Neue Freie Presse brachte gleich nach der Leseprobe der »Prinzessin von Ahlden« einen kurzen Artikel, worin es hieß, daß sich gegen die Aufführung des Dramas neue Hindernisse entgegenstellen dürften; nun schreibt mir auch Herr Direktor Wolff, daß die Schauspieler mit wenig Interesse daran gingen und einen Erfolg bezweifeln, wie denn auch die Schlußkatastrophe des Stückes bedenklich sei und so weiter. Ich selbst habe inzwischen Längen, auch überflüssige Szenen in dem Manuskripte entdeckt, so daß mir eine abermalige Umarbeitung unerläßlich erscheint. Daß ich in meinem Alter mich einem Durchfalle ungern aussetzen mag, können Sie wohl denken, aber auch im Interesse der Intendanz ist es nicht geraten, gerade im Anfange der Saison ein zweifelhaftes Stück zu bringen, ich ersuche Sie daher inständigst, die Aufführung einstweilen zu sistieren.«

[4] »Bei der Erwägung über die Zulassung des Stückes wurde die zweifache Stellung des k. k. Hofburgtheaters in Betracht gezogen. Als das eigene Theater des kaiserlichen Hofes nimmt es spezifische Rücksichten in Anspruch, zugleich ist es ein öffentliches Kunstinstitut, und darf als solches den Ansprüchen nicht ferne bleiben, welche das kunstliebende und kunstverständige Publikum daran zu stellen berechtigt ist. Diese letztere Stellung des Hoftheaters fordert die weitestgehenden Konzessionen an die freie Bewegung des Bühnenlebens, bis zu jenen Grenzen, wo die ersterwähnte Eigenschaft irgend Einhalt zu tun gebietet. Aus politischen Gründen, wenn sie nicht von eingreifendster Bedeutung sind, ließe es sich nicht rechtfertigen, daß die Hofbühne dem Werke eines allgemein bekannten und angesehenen Bühnendichters verschlossen bleiben sollte, um so mehr als in den gegenwärtigen Verhältnissen jeder Anschein persönlicher Verfolgung zu vermeiden sein dürfte und es für die Inaugurierung eines freieren Staatslebens wenig

schärfsten Ausdrücken als gänzlich unwürdiges Produkt gekennzeichnet hat.[1] So war Halm selbst genötigt, das ganze Odium auf sich zu nehmen und das gefährliche Stück zurückzuweisen. Er tat dies in dem folgenden Briefe vom 8. Februar 1868:

»Nachdem Euer Wohlgeboren bereits von den Modifikationen in Kenntnis gesetzt sind, unter welchen die oberste Zensurbehörde das von Ihnen eingereichte Stück »Böse Zungen« als statthaft zu erkennen erklärt hat, erübrigt mir, Ihnen zu eröffnen, daß ich nach reiflicher und ruhiger Erwägung beschlossen habe, dieses Stück weder in der bisherigen noch in der eventuellen veränderten Fassung zur Aufführung auf dem k. k. Hofburgtheater zu bringen.

Gerade und offen in allen Dingen, will ich auch hier die Gründe meines Verfahrens Euer Wohlgeboren nicht vorenthalten. Ich finde es der Stellung und Würde des k. k. Hofburgtheaters nicht angemessen, seine Bretter einem offenkundigen übelwollenden Gegner als Feld für seine Wirksamkeit, vielleicht gar als Arena für Parteiumtriebe einzuräumen, auch muß ich annehmen, daß Euer Wohlgeboren selbst keinen Wert darauf legen, Ihr Stück auf einem Theater dargestellt zu sehen, auf dem Sie die Kunst zum Handwerke herabgesunken finden und dessen Zustände Sie verwirrt und dem Verfalle sich zuneigend zu nennen oder nennen zu lassen belieben.

Somit komme ich am Ende nur Ihrem eigenen Wunsche entgegen, wenn ich meine Annahme Ihres neuen Stückes zurückziehe.«

Diese nicht ganz geschickte Antwort entfachte natürlich die lebhafteste Diskussion in Publikum und Presse; aber so viel man gegen die Form einzuwenden hatte, die Sache selbst fand vielseitige Billigung, wo bereits Laubes kritische Tätigkeit von Seite seiner Kollegen mit berechtigten Einwänden begrüßt worden war.[2]

Besonders energisch spricht sich Speidel aus (Presse Nr. 45). Er stellt fest, daß Laube »alles das herzlich schlecht« fand, »was er noch Tags zuvor nicht ohne stolzes Selbstgefühl persönlich vertreten hatte«. Das wäre aber nur seine Sache. »Aber daß er sich von seiner Feindseligkeit hinreißen ließ, das Burgtheater in seinen Grundfesten zu lockern, daß er nach Kräften darauf hingearbeitet, den Bestand dieses Instituts unmöglich zu machen, das ist der große Vorwurf, von dem er sich nie wird reinigen können. Er stellte den neuen Leiter des Instituts als einen durchaus Unfähigen hin, vor dem, wenn es nach Laubes Absicht gegangen, der letzte Lampenputzer des Burgtheaters hätte ausspucken müssen. An ihm liegt es nicht, daß das Burgtheater noch besteht.« Unter diesen Umständen konnte der Intendant sein unbegreiflicherweise eingereichtes Stück nicht annehmen. »Sein Schreiben, das wir prinzipiell verdammlich gefunden, ist unter den gegebenen Verhältnissen zugleich eine Tat der Klugheit und des Mutes, über die keiner, der es mit dem Burgtheater ehrlich meint, den Stab zu brechen wagen wird.« Ganz auf Laubes Seite steht Uhl in der »Debatte«. (Vgl. Neue Freie Presse Nrn. 1211, 1239, 1244, 1250.)

Die stärkste Genugtuung aber bereitete dem Burgtheater die Aufführung des Stückes im Theater an der Wien am 18. April. Die tendenziösen Ovationen, die dem einstigen Direktor dargebracht wurden, konnten über den Mißerfolg nicht hinwegtäuschen, den dieses von äußerlicher Sensation sich nährende schwache Produkt, ein Abklatsch der »Lästerschule«, erlebte, plumpe Ausfälle verstimmten auch die dem Dichter sonst anhängliche Presse.[3] Diese Erfahrungen bewogen wohl Laube, den Ruf nach Leipzig[4] anzunehmen und 1869 von Wien zu scheiden, zur freudigsten Genugtuung der aufatmenden Theater-

---

passend wäre, am Hoftheater mit dem Verbote eines Stückes zu beginnen, dessen Aufführung in anderen Theatern doch nicht verhindert werden kann. Es werden daher die gegen das Stück erhobenen politischen Bedenken gänzlich fallen gelassen.« Nur ist »Alles, was die Erinnerung an die Schicksale des ehemaligen Finanzministers Freiherrn von Bruck und seiner Familie aufzufrischen und zu einem Theatereffekt zu benützen sucht, unbedingt zu entfernen. . . . . In der Voraussetzung, daß diese leicht zu bewerkstelligende und den Bau des Stückes nicht tangierende Modifikation vom Autor vorgenommen wird, nehme ich keinen Anstand, die Aufführung des Stückes für statthaft zu erklären.«

[1] Es herrscht hier »die effekthaschende Verbindung der reaktionären und der liberalen Tendenzen in ihren unwürdigsten Extremen«. Man kann hier nur von einem »Verfasser« reden, »man kann nicht sagen Dichter, denn von Poesie ist keine Spur«. Der Schluß lautet: »Das vorliegende Drama ist poetisch wertlos, sein Lebenselement ist nur der Klatsch und Skandal, den es zu befehden vorgibt. Mit der Erlaubnis dieses Schauspiels müßte die Zensur der Hoftheater abdizieren, denn sie hätte sich selbst das Zeugnis der Unfähigkeit oder der Mutlosigkeit ausgestellt. Allerdings würde das Verbot des Stückes Sensation erregen, zwischen dieser relativ kleinen Unannehmlichkeit und dem absolut großen Skandal der Aufführung dürfte aber keine Wahl bleiben«.

[2] Vgl. 1867 Wanderer Nrn. 288, 300, 309. Spitzer schreibt in der Presse Nr. 295, daß es sich mit der Akustik des Saales erkläre, wenn Laube jetzt auf einmal das Singen gewisser Schauspieler bemerke. »Man hört eben auf dem Sperrsitze des Kritikers anders, als in der Loge des Direktors.« 1868, Abendpost Nr. 33. Vgl. Gutzkow an Wehl in Wehls Das junge Deutschland, S. 253, und Fercher von Steinwand, Briefe, S. 190f.

[3] Vgl. Helene Bettelheim-Gabillon: Amalie Haizinger, Gräfin Louise Schönfeld-Neumann. Wien 1906. S. 194.

[4] Wiener Zeitung Nr. 93, Presse Nr. 107 (Speidel): »Wie doch ein Mann von der feinen Bildung und dem geläuterten Geschmacke Münchs nur einen Augenblick daran denken konnte, es auf die Bretter des Burgtheaters zu bringen!« Neue Freie Presse Nr. 1301, Frankl-Grün, Briefwechsel, S. 263, Rettich (21. April): »In Beziehung auf Münchs Position hat sich insoweit eine Besserung ergeben, als Laubes neues Stück trotz aller Vorbereitung als ein schwaches Machwerk erklärt wurde und fast die gesamte Journalistik jetzt gegen ihn Front macht. Auf die Ovationen des ersten Abends, wo ihm Lorbeerkränze geworfen wurden, folgt jetzt der Katzenjammer. Zu meiner großen Verwunderung hat Wien noch so viele gescheite Menschen aufgetrieben, denen das Stück als das erscheint, was es ist, ein elendes, auf Skandal berechnetes Machwerk.« Gutzkow schreibt am 2. März 1868 an Halm: »Es ist mir unbegreiflich, wie man von Ihnen verlangen kann, daß Sie die »Bösen Zungen« geben, noch unbegreiflicher, wie es möglich ist, daß es Ihnen Laube zumutet.« Vgl. Laubes Darstellung in der Einleitung zur Buchausgabe.

leitung. In warmen Worten, die wieder seine kritische Tätigkeit zu rechtfertigen suchen, sagt er dem Burgtheater, das er als »trauernde Witwe«, wie die Neue Freie Presse schreibt, hinterläßt, Lebewohl.

(Neue Freie Presse Nr. 1499). »Ich möchte ihm (dem Burgtheater) nützen dadurch, daß ich die Direktion auf allgemeine Gesichtspunkte aufmerksam mache, welche man erst in langer Praxis gewinnt. Das war ja überhaupt mein Zweck bei all den geschichtlichen Rückblicken und Kritiken, welche diese Zeitung von mir gebracht. Kann man nicht mehr taten, so soll man raten! sagt ein altes Wort. Das habe ich nach Kräften ein Jahr lang getan und wohl nur in den ersten Artikeln ein wenig animos getan. Sonst ist mir stets — ich darf es getrost sagen — Othellos Wort gegenwärtig geblieben: die Sache will's, die Sache will's! Der Sache aber nützt man nur durch rücksichtslose Wahrheit. Hinterher wird mir doch Mancher zugestehen, daß ich dem Burgtheater auch durch ehrliche Kritik gedient habe.«

Was waren nun die künstlerischen Vergehen, deren sich die Direktion Halm schuldig gemacht?

Die Antwort lautet eigentlich mehr negativ: Es fehlte ihr an Taten, an jedem Zuge jenes Schaffens, das nach Laubes Worten das Element des Theaters bildet. »Ein Intendant, der alles bedeutet und nichts schafft; ein Direktor, der nichts bedeutet und nichts schaffen kann«, so lautet seine Charakteristik der leitenden Persönlichkeiten. Das Burgtheater vegetierte, es lebte nicht. Die vorhandenen Schauspieler werden mißgestimmt, einesteils durch Halms kleinliche finanzielle Nörgeleien, durch die er den nach seiner Meinung von Laube allzusehr hinaufgeschraubten Gagenetat herabdrücken will, andrerseits durch unglückliche oder ungenügende Beschäftigung; selbst Frau Gabillon muß der besseren Zeiten Laubes mit Wehmut gedenken, wo sie jetzt, wie es in Erwiderung ihres gereizten Pensionsgesuches heißt, ganz in das ältere Fach übergehen sollte, in dem sie »ausschließend und ohne alle Rivalität zu wirken« Gelegenheit habe. Dabei aber läßt man sie in »Begum Somru« eine Knabenrolle spielen und von ihren »Kinderlippen« reden, oder als ganz jugendliche Liebhaberin sich Laubes hartes Urteil über ihre »manirierte Unzulänglichkeit« zuziehen. Reprisen, wie »Magnetische Kuren«, verunglücken durch Fehlbesetzung. Es sind allerdings auch eine Reihe von Mißgeschicken, die ja gewöhnlich Hand in Hand mit unzulänglicher Befähigung der Leiter gehen. Krankheiten von La Roche und Löwe, namentlich aber das schwere Leiden Joseph Wagners, der für viele Monate der Bühne entzogen bleibt, legen das heitere wie das ernste Repertoire brach. Aber man sieht sich um keinen Ersatz um, namentlich nicht für das ganze Fach der Helden, wo doch wenig Hoffnung war, Wagner in seiner Vollkraft wiederzuerhalten. Die sentimentalen Liebhaberinnen sind durch Fräulein Bognar, die »ewig innige«, wie Speidel sagt, nicht genügend vertreten. Es sind keine glücklichen Experimente, Lewinsky den Hamlet, für den ihm nach Laubes Wort der Liebhaberton fehlt, spielen zu lassen, Krastel als Tasso herauszustellen, während sich Gabillon als Wallenstein und Lewinsky als Lear wenigstens ehrenvolle Anerkennung erringen. Eine glückliche Neuerung, wie Baumeisters Falstaff, der auch Laubes Beifall erntet, steht ziemlich vereinzelt. Die Machtstellung, die Förster in der Direktion erobert, gibt sich auch in seiner schauspielerischen Beschäftigung kund: Dem Tell freilich gewann er bürgerlich gemütsvolle Töne ab, die man bei Wagner vermißt hatte, aber noch konnte dieses Publikum, das einen Anschütz im frischen Gedächtnis hatte, seine verblaßten Kopien in »Erbförster« und »Lear« nicht bereitwillig aufnehmen.[1] Werden die vorhandenen Mittel nicht genügend ausgenützt, so steht es



Konrad Hallenstein.

[1] Vgl. Bettelheim-Gabillon, S. 153; Neue Freie Presse Nr. 2001; Abendpost 1868, Nr. 68.

um die Hauptsache, die Ergänzung und Auffrischung des Personals, noch viel schlimmer. Zwar erscheinen Gäste, wie der berühmte Grunert, Otto Lehfeld oder Fräulein Ellmenreich, aber niemand wird festgehalten, eine Reihe jugendlicher Kräfte, wie Günther Pettera, Josza Savits und zahlreiche junge Mädchen kommen und verschwinden, ohne daß die Mehrzahl Gelegenheit gefunden, hervorzutreten, geschweige, daß man sich mit ihrer Ausbildung die geringste Mühe genommen. Erst als Wagner, nachdem er mit dem Aufgebote seiner letzten Kräfte nochmals die Bühne betreten, am 5. Juni 1870 aus dem Leben schied, treibt die Not zum Engagement Konrad Hallensteins, dessen glänzenden Mitteln die wenig ergiebige geistige Kraft und Innerlichkeit nicht entsprach, und ihm glich ganz merkwürdig die fast zur selben Zeit engagierte Frau Straßmann, die ebenfalls nur für stark rhetorische und komische Rollen gut verwendbar wurde. In richtiger Erkenntnis suchte man den übertriebenen Forderungen der Wolter zu begegnen, und man hatte das Glück, nach vergeblichen Versuchen mit Frau Versing und Frau Wahlmann, in Klara Ziegler eine gefährliche Rivalin zu entdecken. Ihr Gastspiel im März 1869 entfachte die heftigsten Parteizwiste in Publikum und Kritik, mit Rollen wie Medea, Deborah, Jungfrau von Orleans forderte sie zu Vergleichen mit der heimischen Darstellerin heraus, die durchaus nicht immer zu Gunsten der letzteren ausfielen, ja manchmal von Undankbarkeit gegen die vor kurzem so vergötterte Künstlerin strotzten, die imposante Gestalt, die herrliche Stimme, das volle Pathos täuschten über die starke Äußerlichkeit und Hohlheit hinweg.[1] Man fordert ungestüm ihr Engagement, wo sich die beiden Künstlerinnen so wunderbar ergänzen: »Naturell, Ursprünglichkeit, rasch pulsierendes Blut auf der einen, gediegene Bildung, Sinn für das maßvoll Schöne, sichere Bewältigung des Formellen auf der anderen Seite«, schreibt die Abendpost. Tatsächlich wurde auch ein Kontrakt abgeschlossen — jedoch, wer ihn nicht einhielt, war die Ziegler, und alle Bitten und Drohungen, selbst die in Aussicht gestellte gerichtliche Verfolgung führten zu keinem Resultate. Offenbar scheint man, eingeschüchtert durch eine mit Hochdruck hinter den Kulissen arbeitende Wolter-Partei, nicht genügende Festigkeit aufgeboten zu haben.[2] So zog sie wie ein glänzendes Meteor vorüber, und als sie wenige Jahre später (1873) wieder im Carltheater erschien, war der Rausch verflogen, die Maniriertheit und das unnatürliche Pathos wirkten derartig abstoßend, daß das Gastspiel, das sie mit einer berühmten Rede gegen die Presse abschloß, ein wahres



Marie Straßmann.

[1] Kuh (Presse Nr. 83 ff.): »Klara Ziegler beweist, daß das Publikum noch keine große Tragödin gesehen hat, die Herr Laube beinahe in jedem Weibe erblickte, welche in seinem »Monaldeschi« oder »Essex« auf Engagement spielte.... In dem nicht endenwollenden Beifall ist das Gesetzbuch Heinrich Laubes, sein Realismus und sein modernes Prinzip gründlich verspottet und verlacht worden.« Rettich (25. März): »Das Gastspiel der Ziegler war hier ein merkwürdiges Ereignis. Die Leute redeten sich in einen solchen Enthusiasmus hinein, daß die Sitze um 20 Gulden verkauft wurden. Ich habe nur eine Rolle, die Jungfrau von Orleans, von ihr gesehen. Sie ist ein großes Talent, das eine schöne Zukunft hat, aber jetzt nicht mehr. Sie hat große Neigung zum Pathos, aber ihre Erwerbung wäre für uns sehr wünschenswert, da die tragischen Talente hier spärlich gesät sind. Wie sich die Wolter neben ihr behaupten soll, weiß ich nicht, es werden Kämpfe losgehen, von denen der gute Münch, wie von so vielem, keine Ahnung hat. Bei dem Gastspiele der Ziegler hat man wieder so recht deutlich gesehen, was es mit dem Theaterglück zu bedeuten hat. Dieselben Menschen, welche Münch vor kurzer Zeit, als es sich um einen neuen Kontrakt mit der Wolter handelte, sagten: Ja die Wolter können Sie nicht gehen lassen, wenn sie 20.000 Gulden fordert, sagen jetzt: Ja, die Ziegler müssen wir haben und wenn sich die Wolter nicht mit ihr verträgt, so kann sie gehen!«

[2] Laube an Förster (Leipzig 21. März): »Die richtige Zukunft der Ziegler ist: Vier Monate hier, wo sie ausgebildet und mit Rollen versehen wird, vier Monate Burgtheater, vier Monate Gastreisen. Ohne hiesige Lehre wird sie eine Bum-Bum-Schauspielerin, mit hiesiger Lehre durch zwei Jahre die erste deutsche Schauspielerin.« Vgl. Laube »Das norddeutsche Theater« S. 184.

Fiasko wurde. Der Stern Charlotte Wolters aber leuchtete, nachdem diese drohende Wolke vorübergezogen, in noch hellerem Glanze als vorher, schon mit ihrer Medea, die sie 1871 zum ersten Male im Theater an der Wien spielte,[1] schlug sie die Vorgängerin, und neue Aufgaben strömten ihr wieder zu, zumal wo sie nach dem Tode Josef Wagners und dem sichtlichen Verfall Ludwig Löwes fast allein das tragische Repertoire des Burgtheaters zu tragen hatte.

Für die Bildung des Spielplans hatte die neue Leitung ein Schlagwort geschaffen, in dem eine scharfe Kritik der Laubeschen Tendenzen lag. Es hieß: »Ideale Richtung«. Wenn damit die Auferweckung des scheinbar beseitigten Bureaukratismus und des vormärzlichen Geistes, die Gleichgültigkeit gegen neue Strömungen und der untätigste Konservativismus gemeint waren, so wurde der ausgegebenen Parole völlig Genüge geleistet.

Vor allem kehrte sich die Spitze gegen die Begünstigung, die das moderne französische Stück erfahren hatte. »Deutsches Lustspiel, deutsche Sitten und Charakterbilder« sollten herrschen, Künstler wie das Ehepaar Gabillon, Sonnenthal, teilweise auch die Wolter, sind um ihre besten Erfolge betrogen. Mit Laubes Kalbe pflügend, erläßt Halm gleich beim Beginn seiner Tätigkeit (30. Oktober 1867) eine Lustspielkonkurrenzausschreibung,[2] bei der Dingelstedt, La Roche, Mosenthal, Speidel und Robert Zimmermann als Preisrichter unter 197 Stücken ihre schwere Entscheidung zu treffen hatten. Die Wahl war wirklich eine Qual, wo sich kein einziges Stück fand, das unbedingte und einstimmige Billigung erfahren hätte. Endlich einigte man sich auf »Schach dem König« von Hippolyt Schauffert; ein unbekannter Name, hinter dem man Laube vermutete. Wieder waren es die hochgespannten Erwartungen, die dieses allzu spießbürgerliche, aber behagliche Spielstück bei der ersten Aufführung (9. Dezember 1868) trotz der geschickten Adaptierungen, die Dingelstedt zu danken waren, und der entzückenden Darstellung der Frau Hartmann, wie Fräulein Schneeberger nunmehr hieß, nicht gänzlich durchdringen ließen, erst die späteren Abende setzten es für viele Jahre im Repertoire fest. Dagegen aber erlitt das zweite Preisstück Müller von Königswinters »Über den Parteien« am 4. März 1869 eine furchtbare Niederlage und Speidel hatte zu tun, die angegriffenen Preisrichter, denen ja doch nur oblag, die »relativ besten« Produkte zu krönen, in den Augen des Publikums zu rehabilitieren.[3] Ebenso brachte es Ernst Wicherts »Der Narr des Glücks«, das einen nachträglich bewilligten Akzessitpreis erhalten (9. April 1869) nur auf zwei Vorstellungen.[4] Diese drei Stücke spiegeln den Charakter des Halmschen Repertoires wieder: es herrscht die hausbackene Philisterkomödie ältester Schablone; neben einigen Stücken der Birch-Pfeiffer

---

[1] Laube (Neue Freie Presse Nr. 2358): »Die erste Darstellung der Medea-Rolle zeigt vielleicht, daß der Übergang in ein schärferes Fach ihr Talent wieder in glücklichere Bahnen leiten kann.«

[2] In seinem Bericht an das Obersthofmeisteramt heißt es: »Nicht erst von heute her stammen die Klagen und nicht bloß aus vereinzeltem Munde ertönten sie, daß die Bühnen und darunter das k. k. Hofburgtheater ihre Novitäten im Bereiche des Lustspiels größtenteils aus Frankreich holen, und deshalb das einheimische Element nach dieser Richtung nur spärlich vertreten erscheint. Diese Klage ist allerdings begründet, zugleich aber sind jene Momente, aus denen sie hervorgehen, auf der Hand liegend. Einesteils natürlich sind sie hervorgerufen durch den berechtigten Wunsch des Theaterpublikums, mit Neuigkeiten im Fache des Lustspiels, namentlich mit solchen, die mehr oder weniger in der Zeit wurzeln, nicht allzu karg zu sein, andrerseits durch den Umstand, daß in diesem Zweige der Literatur die einheimische Produktivität nicht zureicht, um für sich allein den Bühnen das Material zu liefern. Nicht gerade, daß heitere Originalwerke in deutschem Idiome der Zahl nach zu wenig zu Tage gefördert werden, ist zu beklagen, wohl aber, daß, was von Seite der Verfasser zur Darstellung angeboten wird, in den seltensten Fällen nicht etwa bloß höheren, künstlerischen Ansprüchen nicht entspricht, sondern selbst nicht mit solchen Eigenschaften ausgestattet ist, welche durchaus nur bescheidenen Ansprüchen genügen, die aber doch immerhin vereinigt sein müssen, um ein zur Erheiterung des Publikums bestimmtes Werk demselben mit der Überzeugung vorzuführen, daß es der ihm gebührenden Achtung gewiß ist, und mit der Wahrscheinlichkeit in Szene gehen zu lassen, daß sein bühnlicher Erfolg nicht bloß ein ephemerer, sondern ein nachhaltiger sein wird. Allerdings gibt es kein äußeres Mittel, dem auf einem Innern beruhenden Übelstand bleibend abzuhelfen; wohl aber gibt es ein solches Mittel, um vielleicht vorübergehend gegen denselben zu wirken und dieses besteht in der schon öfters von anderen Bühnen versuchten, im Jahre 1850 für das k. k. Hoftheater gleichfalls gestatteten Preisausschreibung.« Vgl. Bauernfeld, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 154 und 279.

[3] Vgl. Presse 1868 Nr. 300, 1869 Nr. 65, Neue Freie Presse 1888 Nr. 7961. Rettich schreibt 6. Dezember 1868: »Ich finde es (Schaufferts Stück) so über alle Begriffe schlecht, daß ich einen wahren Skandal befürchte.« Billroth, Briefe S. 99.

[4] Laube an Förster (20. April 1869): »Euer Durchfall mit dem »Narr des Glücks«, der ein praktisches Stück, rührt wesentlich von falscher Besetzung her.« Wichert, Dichter und Richter, S. 157 ff.





HELENE HARTMANN

Druck & Verlag der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien

kommen Benedixiaden, darunter die anachronistischen »Relegierten Studenten«. Der 23. Dezember 1867 bringt das künstlerische Verbrechen Müller von Königswinters »Sie hat ihr Herz entdeckt«, das die Kunst der Hartmann leider lange der Bühne erhielt,[1] auch Bauernfeld erhebt sich mit der »Modernen Jugend« (19. Jänner 1869) nicht hoch über dieses Niveau. Verfeinert erscheint das bürgerliche Lustspiel in den kleinen Stücken Adolf Wilbrandts. Unter der Mißstimmung des Publikums hatte auch ein Werk wie Bauernfelds bei der Preiskonkurrenz lobend erwähnter »Landfrieden« (18. Jänner 1870) zu leiden, dessen staunenswerter Frische und echtem Humor weder Kritik noch Zuschauer gerecht wurden. Freilich hatten sich die letzteren, dank der Leitung, so gewandelt, daß die ergötzliche Satire sie beleidigte.[2] Den Charakter des Schablonenstücks tragen größere Schauspiele wie Mosenthals »Schulz von Altenbüren« (23. November 1867), eine kleinliche Umwandlung des Erbförstermotivs, das »Testament eines Sonderlings« von der Birch-Pfeiffer (27. Jänner 1868), das gänzlich abfiel,[3] ein »Gustav Wasa« von Bernhard Scholz (16. Mai 1868), den Laube vorlängst abgelehnt, Spielhagens »Hans und Grete« (18. Oktober 1870) und andere. Der ansteigende Zuspruch bei Schaufferts Preisstück ermutigte zu einem Versuche mit seiner schwächlichen Lokalhistorie »1683« (2. Dezember 1869), die mit zweimaliger Aufführung endete. Wirklichen Erfolg hatte nur der auf Laubes Rat seines tragischen Ausgangs beraubte »Graf Horn« von Weilen (30. Oktober 1870), in dem der Dichter die historischen Fernen verlassend, auf realem Boden moderner Geschichte nicht nur unendlich viel an Kraft und dramatischer Beweglichkeit gewonnen, sondern auch mit der Schilderung der Finanzoperationen John Laws der unmittelbaren Gegenwart einen Spiegel vorhielt und fast prophetisch in die nahe Zeit des Krachs ausblickte. Auch die französischen Stücke, die würdig befunden wurden, ins Burgtheater einzuziehen, sind zum größten Teil internationale Kleinware ohne eigenartige Färbung, gar manche von ihnen hatte Laube bereits in Händen gehabt und teils gänzlich zurückgelegt, teils als eventuelle Lückenbüßer zur Seite gestellt. »Dem gesteigerten Langweilebedürfnis der Leitung des Burgtheaters scheint die traurige Lustspielmuse Deutschlands nicht mehr zu genügen!« ruft einmal Speidel aus. Kommt einmal ein richtiges Spielstück wie die »Miss Susanne« von Legouvé, geht es, unglücklich an den Schluß der Saison (9. Juni 1868) postiert, verkehrt besetzt und im Tempo verschleppt, zu Grunde.[4] Daß man aber doch gelegentlich Sensationen, wenn man ihrer habhaft werden konnte, nicht verschmähte, zeigt die freudig begrüßte Aufnahme der »Umkehr« von Leroy und Regnier in Försters Übersetzung (17. Dezember 1869);[5] nach dem glänzenden Erfolge, den »Frou-Frou« im Carl-Theater errang, jammerte man sehr, dieses Stück, das Laube wieder nie ins Burgtheater gelassen hätte, nicht erhalten zu haben. Unter den spärlichen Reprisen figurieren neben den »Fräulein von Saint-Cyr«, die noch in der alten, schlechten Übersetzung weiterleben, Albinis »Kunst und Natur«, der Birch-Pfeiffer »Mutter und Sohn« und ähnliches. Zum Besten des Hans Sachs-Denkmals holt man das Deinhardsteinische Stück aus der Rumpelkammer, das Speidel den Ausruf entlockt: »Heute muß man schon ein Schuster sein, um es halbwegs leidlich zu finden.«

---

[1] Müller beklagt sich gegen Halm (17. Jänner 1868) über die Wiener Kritik, besonders über die Laubes (Neue Freie Presse Nr. 1153), der ihm gesagt hatte: »Er würde das Stückchen sofort geben, wenn er eine geeignete Schauspielerin hätte; die Schneeberger kam und er gab es nicht, und als Sie es mit der Schneeberger gaben, schimpfte er darüber.«

[2] Für die Abendpost (Nr. 15) gehört das Werk zu den »unerquicklichsten Erscheinungen«; lobend Thaler (Neue Freie Presse Nr. 1937), schar Speidel, Presse Nr. 19: »Eine dramatisierte Ritter- und Räubergeschichte, in der nicht viel mehr Poesie zu finden ist, als in Frau Birch-Pfeiffers »Pfefferrösel« ist uns als eine deutsche Komödie verkauft worden«. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 158, Horner a. a. O., S. 139.

[3] Die Dichterin drückt in einem Briefe vom 24. Februar Halm ihr Bedauern aus, daß er ihretwegen solche Angriffe erlitten: »Allerdings ist das Stück weniger pikant als zum Beispiel Père prodigue, Famille Benoiton und ähnliche Unsittlichkeitsbilder.«

[4] Vgl. Betty Paoli im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 10, S. 224 f.

[5] Speidel (Presse Nr. 353) erklärt gegenüber allen »christlich-germanischen Hanswürsten der Tugend«: »Die Franzosen arbeiten auch für uns und werden es fortun, so lange der Muth und die Geschicklichkeit fehlt, unsere eigenen Verhältnisse aus der frischen Gegenwart herauszugreifen und sie für die Bühne künstlerisch zu gestalten.« Ebenso Wiener Zeitung Nr. 291: »Die Photographien aus dem Spießbürgerleben, welche Benedix und Konsorten liefern, können das Publikum unserer Zeit nicht zufriedenstellen.«

Das Trauerspiel setzt ein mit Halms »Begum Somru« (16. Oktober 1867), die bereits Laube angenommen hatte. Bei der ersten Aufführung schwankte das Bild des Erfolges, wo die Parteien sich scharf gegenüberstanden, auch die Kritik wohnte in zwei Lagern; die folgenden Vorstellungen zeigten, daß das recht künstliche, müde Werk keine Anziehungskraft besaß, so daß es, obwohl sich selbst Laube mit erzwungener Freundlichkeit über die Dichtung geäußert hatte, um desto rücksichtsloser Darstellung und Inszenierung aufs Korn zu nehmen, nur zehnmal in Szene ging.[1] Stand hier die Wolter im Mittelpunkte des Interesses, so folgen nun eine Reihe spezifischer Wolter-Stücke, die nur von ihrem Temperamente getragen werden, wie Weilens »Drahomira«, die auch Laube schon angenommen hatte (30. Dezember 1867),[2] und »Rosamunde« (18. September 1869), Geibels »Sophonisbe« (17. Oktober 1868), Byrs »Lady Gloster« (30. Jänner 1869), Mosenthals »Isabella Orsini« (18. Oktober 1870) und »Maryna« (3. Dezember 1870). Nach wenigen Vorstellungen verschwanden alle diese Werke mit Ausnahme der »Isabella Orsini«, deren »gebildete Sprache« auch ein Epigramm Grillparzers rühmte, hauptsächlich durch die glänzende Rolle, in der die Wolter sowohl den ganzen Zauber ihrer Erscheinung als auch ihre herrliche Leidenschaft voll entfaltete, festgehalten.[3] Auch die Ergänzungen, welche das klassische Drama erfuhr, gehen zum Teil noch auf Laube zurück, den man gänzlich aus dem Spielplane gestrichen hatte.[4] Jetzt bringt man den ihm einst unmöglich gemachten Shakespeareschen »König Johann« (19. März 1868) nach Laubes Urteil in einer viel zu wenig an Worten tilgenden Bühneneinrichtung und in einer trotz der Wolter wirkungslosen Darstellung, so daß das Werk mit drei Vorstellungen gänzlich abgetan war.[5] Ebenso findet nun ein alter Wunsch Laubes Erfüllung, wenn das »Esther«-Fragment Grillparzer zur Darstellung abgerungen wird (29. März am Operntheater, 26. April 1868), und dieses mit großer Freude begrüßte Werk, der »poetische Sonnenstrahl der Saison«, wie Laube sagt, erhält in der Bognar und namentlich in Sonnenthal unübertreffliche Interpreten.[6] Eine wenig geglückte Ausgrabung erschien mit der »Miss Sarah Sampson« Lessings, bei der Weilen einige kleine Adaptierungen vorgenommen hatte (17. September 1870, schon am 30. Mai im Carltheater von den Hofschauspielern gegeben).[7] Die Besetzung der Frauenrollen (Sarah-Wolter, Marwood-Gabillon) war nicht die richtige, dafür entschädigte der hinreißende Mellefont Sonnenthals.

Ein nicht wegzuleugnendes Verdienst der Halmschen Direktion liegt darin, daß nunmehr wenigstens ein Teil des Unrechts, das Laube gegen Hebbel begangen hatte, wieder gut gemacht wurde. 1868

---

[1] Neue Freie Presse Nr. 1127 (Laube), Presse Nr. 288 (Speidel, äußerst lobend), Neues Wiener Tagblatt Nr. 221 (Schlesinger, vernichtend), Allgemeine Zeitung Nrn. 298, 310, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 149, Bettelheim-Gabillon, S. 146. Rettich ist durch die Aufführung des Stückes sehr verletzt: »Ich begreife Münch nicht, daß er das Andenken an die Mutter nicht höher hält als seine Lust sich gespielt zu sehen, von der Wolter gespielt zu sehen, die Rolle!«

[2] Laubes Gutachten lautete: »In der Komposition ein großer Fortschritt des Verfassers. Ob die fernliegende Zeit und die Schwächen der späteren Akte den Theatererfolg mindern werden, das ist schwer vorauszusagen, da die Darsteller des Dramas hierin viel, fast alles in der Hand haben. Jedenfalls ist das Stück als verdienstliche Arbeit zur Darstellung anzunehmen.« Halm überreicht das Stück der Zensur »mit der Bemerkung, daß Wenzeslav und Ludmilla, die darin vorkommen, von der katholischen Kirche als Heilige verehrt werden, daß aber der Charakter dieser Personen so würdevoll und ganz der Legende gemäß dargestellt ist, daß es nicht notwendig sein dürfte, auf das vormärzliche Auskunftsmittel zurückzugreifen und die Namen zu verändern, wie damals Raupachs und später Hebbels »Genovefa« in »Magellona« umgetauft wurde. Neue Freie Presse Nr. 1199 (Laube), Presse 1868, Nr. 5 (Speidel, vernichtend), Wiener Zeitung 1867, Nr. 309, Abendpost Nr. 300.

[3] »Wer nur einen einzigen dieser fünf Akte« — ruft Speidel aus (Presse Nr. 292) — »über sein Gewissen bringen konnte, ist sicher kein Dichter.« Vgl. Wiener Zeitung Nr. 243, Bettelheim-Gabillon, S. 153, Wehl, Zeiten und Menschen, S. 238, Villers, Briefe eines Unbekannten 1, S. 66. Bei der »Maryna« schreibt die Wiener Zeitung Nr. 302: »Die beim Burgtheater protokollierten großen Firmen haben seit einer Reihe von Jahren so viele unglückliche Fürstinnen konsumiert, daß die feine Ware zu Ende geht und man schon anfängt, Mittelgut zu verarbeiten. Sollte es der Direktion gelingen, wieder einen großen Helden aufzutreiben, so werden die Amazonen, Selbstherscherinnen und kühnen Abenteurerinnen etwas mehr Ruhe haben. Aber vorderhand muß Fräulein Wolter ziehen und tragen, wie der Theaterjargon sich so bezeichnend ausdrückt. Zu dem Ende hat sie diesmal russische Kostüme anlegen müssen.«

[4] Er schreibt an Förster (17. Februar 1869): »Das anderthalbjährige Wegstreichen aller meiner Stücke vom Repertoire aus persönlicher Rankune, also aus despotischer Ungerechtigkeit, vergeb ich nicht.«

[5] Neue Freie Presse Nr. 1287, die Wiener Zeitung Nr. 72 tritt für das Stück lebhaft ein.

[6] Neue Freie Presse Nr. 1288, Presse Nrn. 90, 118, Littrow-Bischoff, Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer, S. 154 f.

[7] Abendpost Nr. 123, Neue Freie Presse Nrn. 1958, 2071, Bettelheim-Gabillon, S. 161 f.

erscheint der »Michel Angelo« wieder, 1869 folgt die »Maria Magdalena«, die sich nun, dank der Leistungen Sonnenthals, Lewinskys, Krastels und der Wolter nicht mehr vom Repertoire verdrängen läßt. Und am 26. Dezember 1868 (am 23. im Carltheater) geht als Novität »Agnes Bernauer« in Szene, mit der Bognar, Krastel und Lewinsky, achtungsvoll, aber kühl aufgenommen.[1] Der Plan, den »Gyges« zu bringen, wurde rasch wieder bei Seite gelegt. Von älteren Trauerspielen kam nur Raupachs »Isidor und Olga«, wohl um dem alten Löwe eine zweifelhafte Gefälligkeit zu erweisen, wieder zur völlig überflüssigen Darstellung; die klassischen Dramen fristen ein notdürftiges Dasein: was ihnen Laube in seiner letzten Zeit schuldig geblieben, wurde trotz aller Versprechungen von der neuen Leitung keineswegs eingelöst.[2] Ein Dichter wie Gutzkow führt wiederholt gerechte Klage über Vernachlässigung, die auch Prechtler bitter empfindet. Ein Geist der Trägheit und Unlust liegt über dem ganzen Getriebe. Das Burgtheater ist wieder Hofbühne im strengsten Sinne des Wortes geworden, »mit Laubes Abgang ist das Bürgertum wieder ausgezogen«, konstatiert ein Kritiker. Von neuem tauchen Schwierigkeiten den Novitäten gegenüber auf: »Graf Horn« wird nach längerer Zeit wegen der unwürdigen Behandlung des Adels abgesetzt, selbst »Hans und Grete« erregt Mißfallen wegen der peinlichen Rolle, die ein Fürst da spiele. »Waldfräulein«, ein größeres Stück der Ebner, die mit einem Schiller-Dramolet »Doktor Ritter« 1869 freundliche Beachtung gefunden, wagt Halm nicht anzunehmen, »weil es die gesellschaftlichen Verhältnisse des Adels zu stark angreift«.

»Keine Stücke! Keine Schauspieler!« Das ist der Klagerefrain in Briefen Rettichs, Presse und Publikum tönen ihn in unzähligen Variationen nach.[3] Die spärlichen Novitäten werden durch unglückliche Verteilung geschädigt, indem das schwere Kaliber oft ans Ende der Spielzeit tritt, während man mit leichter Ware die erhöhte Aufnahmsfähigkeit offener Wintermonate vergeudet. Diese Technik der Repertoirebildung hat Heinrich Laube namentlich in seinen Aufsätzen zu lehren gesucht. Und nicht nur er, auch Ludwig Speidel, der freilich manche Übel in der früheren Direktion wurzeln sieht, stellen in ihren Rückblicken auf das abgelaufene Spieljahr die traurigsten Prognosen für die Zukunft.[4] Unter den Schauspielern gärt es: »Sie fühlen alle, daß sie nicht mehr vorwärts können, sondern zurück gingen«. Sie vermissen die feste Hand, die sie leitet und zügelt. Die Direktion ist ihren Forderungen und Streitigkeiten gegenüber machtlos; im Gefühle seiner Unentbehrlichkeit stellt Förster, namentlich nachdem ihn Laube nach Leipzig zu locken gesucht,[5] Bedingungen, die schließlich angenommen werden müssen, und erringt in hartem Kampfe nach Wagners Tode die Regisseurstellung, während Sonnenthal und Lewinsky, deren ältere Rechte verletzt worden, zu »überzähligen« Regisseuren ernannt werden.

Oft schon war der Wunsch des Gedankens Vater gewesen und die Notiz, Halm werde aus dem Amte scheiden, Wolff sei seiner Stellung enthoben, durch die Blätter gegangen. Die entscheidendste Niederlage erfuhr die Wirksamkeit der Direktion im — Abgeordnetenhause. War in der Presse bereits die Anregung aufgetaucht, das Hoftheater dem Ministerium zu unterstellen, so brachte in der Sitzung vom 22. März 1870 ein Abgeordneter den Antrag ein, die Regierung möge dahin wirken, daß das

[1] Wiener Zeitung Nr. 303, Neue Freie Presse Nrn. 1552, 1555, Presse 1869, Nr. 1 (Speidel): »Hebbel hat wenigstens ein Recht darauf, im Burgtheater durchzufallen und dieses Recht soll ihm niemand verkümmern.« Frankl-Grün, Briefwechsel, S. 277.

[2] Speidel (Presse 1868, Nr. 269): »Das ideale Drama ist tot im Burgtheater und Laube sein Totengräber gewesen. Ja, es ist vorderhand aus mit dem höheren Schauspiele. Unsere gegenwärtige Darstellung des höheren Schauspiels ist durchaus künstlich und künstlich ist unser Interesse an solchen Darstellungen.«

[3] Louise Neumann-Schönfeld an Förster (3. November 1868): »Ist es denn wirklich möglich, daß man ein solches Institut kann untergehen lassen? Ist da keine Hilfe mehr?« Betty Paoli im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 10, S. 224f., Billroth, Briefe, S. 90.

[4] Laube, Neue Freie Presse 1868, Nrn. 1358, 1464. Speidel, Presse Nr. 269: »Die freudigen Erwartungen, welche sich an einen Regierungswechsel zu knüpfen pflegen, sind dem Burgtheater gegenüber längst verflogen. Es zeigt sich nun, wie die zerklüftete Ruine, die Laube hinterlassen, langsam abbröckelt. Das Burgtheater ist nur noch eine Gewohnheit, ein Bedürfnis ist es schon längst nicht mehr.«

[5] Er schreibt ihm: »Dort (im Burgtheater) entsteht nichts mehr, auch wenn die Direktion gewechselt wird — nach so vielen Jahren! — Das weiß ich gewiß.«

Hofburgtheater, das infolge mangelhafter Leitung von seiner Höhe herabzusinken drohe, eine dem hohen Zwecke dieses Kunstinstitutes entsprechende Führung erhalte. Der eigenen Not wie dem Drucke der öffentlichen Meinung weichend, knüpfte Halm wieder mit Laube an, der nach den Ferien des Jahres 1870 nach Wien zurückgekehrt war, und stellte ihm, nach Laubes eigener Darstellung, seine Wiederberufung als artistischer Direktor in bestimmteste Aussicht,[1] auch sein bereits im Sommer überreichtes Enthebungsgesuch soll auf ihn hingewiesen haben. Es gelang Hohenlohe, der die Entscheidung hinauszuschieben wünschte, ihn zu bewegen, noch durch einige Zeit im Amte zu bleiben, auf eine Berufung Laubes konnte der Fürst unmöglich eingehen. Mit November 1870 wird Halm, unter Verleihung des Ordens der Eisernen Krone 2. Klasse, der Abschied erteilt, den er nochmals, unter dem nur allzu begründeten Hinweis auf seine geschwächte Gesundheit, erbeten. Sein Nachfolger wird Rudolf Graf Wrbna, der Vizepräsident des Herrenhauses.

Schon darin, daß man einen hohen Aristokraten an diese Stelle rief, lag die Notwendigkeit ausgesprochen, nun den Direktorposten mit einem wirklichen Theatermanne zu besetzen. Waren auch Namen wie Hackländer oder Mosenthal flüchtig aufgetaucht, immer wieder stieg Franz Dingelstedt empor, der sein eigentliches Ziel, beide Hoftheater unter seiner Person zu vereinigen, auch vom Opernhause aus nicht aus den Augen verloren hatte. Schon bei der Berufung Wolffs hatte sich Halm mit diesem Kandidaten zu beschäftigen gehabt,[2] am 16. Dezember geht der erste ausführliche Bericht des neuen Leiters an das Obersthofmeisteramt mit dem Enthebungsvorschlage für Wolff, der noch kurz vorher nach Deutschland auf Suche nach neuen Schauspielern gesendet worden war, und dem Berufungsantrag für Dingelstedt.

»Um das Vertrauen, welches S. k. k. Majestät durch die Übertragung der Leitung der Generalintendanz der k. k. Hoftheater in mich zu setzen geruhten, rechtfertigen zu können, halte ich es für meine erste Pflicht, eine Änderung in der Direktionsleitung des k. k. Hofburgtheaters vorzunehmen, nachdem der gegenwärtige artistische Direktor sich weder im Publikum noch in Schauspielerkreisen Sympathien erwerben konnte, welcher Umstand ihn in seiner Tätigkeit lahmgelegt und folgerichtig die Disziplin derart gelockert hat, daß dadurch auf die künstlerischen Leistungen der Mitglieder der nachteiligste Einfluß geübt und das Theater selbst vom Standpunkte der Würde und Vollkommenheit allmählig herabsinken gemacht werden mußte.« In Hinblick auf seinen Fleiß und Eifer bittet er, ihm eine Pension zuzuerkennen. »Bei der Wahl der Besetzung der hierdurch erledigten Stelle eines Hofburgtheaterdirektors glaube ich der Gefahr, welche in der Unsicherheit der Empfehlung auswärtiger, mit den Verhältnissen nicht vertrauter Bühnenleiter liegt, enthoben zu sein, durch den Besitz eines bühnenkundigen, literarisch gebildeten Mannes; und diese Persönlichkeit ist der jetzige Direktor des Hofoperntheaters, Franz v. Dingelstedt, der schon die Schauspielhäuser in Weimar und München geleitet und durch eine Transferierung zum Hofburgtheater seinem eigentlichen Wirkungskreise zugeführt würde.«

Schon am 19. Dezember erfolgt die kaiserliche Entschließung, und Franz von Dingelstedt ist Direktor des Burgtheaters, zugleich wird ihm der Titel eines Hofrates verliehen.

Die Ära Halm bildet nur eine Episode in der Geschichte des Burgtheaters; sie war glücklicherweise zu kurz, um sich so traurig auszugestalten, wie zu befürchten gewesen, namentlich haben die inneren Wirren keinerlei Rückwirkung auf die sehr günstigen Einnahmen geäußert. So hat sie auch keine Spuren hinterlassen, und Dingelstedt knüpft eigentlich unmittelbar wieder an Laube an.

---

[1] In Briefen an Förster erklärt er (Leipzig, 3. Juni 1870): »In Wien braucht sich Niemand vor mir zu fürchten. Ich habe namentlich auf das Burgtheater und dessen verrottete Zustände und Einrichtungen (letztere sind gründlich veraltet) nicht die geringste Absicht.« Ebenso leugnet er noch aus Karlsbad (17. August) die Nachrichten der Blätter ab: »Mich hat kein Mensch gefragt, ich habe also auch nicht Instruktionen so oder so bezeichnen können.« Erst Ende des Monats gesteht er Unterhandlungen zu, er fragt sich aber: »ob es für mich wünschenswert sei? Die Satisfaktion brauche ich nicht.« Vgl. Bettelheim-Gabillon, S. 161 ff. und Laubes Briefe an Gräfin Schönfeld (Bettelheim, Allgemeine Zeitung 1905, Nr. 295).

[2] Am 18. Oktober 1867 lehnt er die Anregung, Dingelstedt für beide Theater als Direktor anzustellen, ab: »daß die Vereinigung in einer Person unvermeidlich eine Vernachlässigung des Burgtheaters nach sich ziehen würde, ist insbesondere bei Dingelstedt als ganz gewiß vorauszusetzen, da derselbe bei seiner bisherigen Amtsführung ein seltenes Talent für Inszenesetzung, Ausstattung und äußeres Schaugepränge, wie die Oper es bedarf, bewährt hat, aber keineswegs die ihm untergeordneten Bühnen in Beziehung auf das Schauspiel auch nur annähernd auf der Höhe zu erhalten im stande war, welche das Hofburgtheater einnimmt.« Auf einen nicht erhaltenen Brief Försters erwidert Dingelstedt (11. Jänner 1870): »Bei ihrem gestrigen Aufrufe, lieber Doktor, ist mir zu Mute geworden, wie einem ausrangierten Kavalleriegaul, der von weitem die altbekannten Trompetensignale hört, die Ohren spitzt und mit Geschirr und Karren durchgehen möchte — aber nicht kann — nicht darf. Sie kennen meine »delikaten« Beziehungen zur Burg, jeder Schritt nach dieser Seite wird mißdeutet, mißbraucht. Lassen Sie mich also entsagen und ertragen.« Vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 8, S. 143, 176, 180.





FRANZ DINGELSTEDT



2. FRANZ VON DINGELSTEDT (1870—1881).

Der verwirrende, beklemmende und hinreißende Taumel, welcher Wien zu Beginn der Siebzigerjahre erfaßt hatte und das ganze öffentliche Leben wie in einem Strudel mit sich fortriß, hat auf dem Gebiet der Kunst die deutlichsten Spuren hinterlassen, die auch die plötzliche furchtbare Ernüchterung, welche dem ungesunden, überstürzten Aufschwunge folgte, nicht wieder hinweg zu tilgen vermochte. Glanz und Farbe, Luxus und Pracht verlangten die geblendeten und gierigen Sinne, der Gürtel der Stadt, die Ringstraße, besetzte sich mit schimmernden Kleinodien, gleichsam als Schließe fügten sich die Bauten der Weltausstellung an, in denen sich die Schätze aus aller Herren Ländern aufstapelten. Man lernt schauen und man begehrt zu schauen, und das einmal geschulte Auge kann sich nimmer wieder an der alten Dürftigkeit der Vorzeit erfreuen. Die Kunst in ihrer raffiniertesten sinnlichen Wirkung tritt in Dichtung und Malerei mit ungestümer, überwältigender Kraft zu tage. Robert Hamerling mit seinen schwülen, überhitzten, krankhaft lüsternen Orgien der Cäsarenzeit, Hans Makart mit seinem Farbenrausch sind die natürlichen Sprößlinge jener blendenden, berückenden Zeit eines neuen ungeahnten Wonnetraums. Dem Dichter und dem Künstler gesellt sich der Theaterdirektor brüderlich hinzu. Auch Franz Dingelstedt ist der Ausdruck der »Krach«-Zeit, wie diese Epoche nach ihrem furchtbaren Abschlusse gewöhnlich genannt wird. Das Burgtheater hatte sie schon vorgeahnt in Weilens »Graf Horn«, der nicht zufällig nach einer längeren Pause 1872 wieder aufgenommen und an seinen markanten Stellen mit verständnisvollem Beifall begrüßt wurde; und wie ein Nachhall des rasch verflogenen Jubels, wie das künstlerische Fazit eines tollkühnen Spiels, wirkte 1874 »Arria und Messalina«; was die Szene und der Schauspieler in der Schule der Malerei gelernt, kommt zum bühnengerechten Ausdruck in diesem Werke, durch das schon ein starker Hauch von Perversität, die sich dem Raffinement als natürliche Begleiterin zugesellt, hindurchzieht. . . . . Zugleich aber wird auch die echte, große Kunst errungen; das Theater erscheint zum ersten Male in seiner vollen, sinnlichen Erscheinungsform erfaßt: Szenerie, Kostüm, Gestalt und Physiognomie des Darstellers eint sich mit der Dichtung zu einem Gesamtkunstwerk, von dem die früheren Epochen der Schauspielkunst, ob sie nun dem Worte mit Natürlichkeit oder mit Pathos dienten, keine Ahnung hatten. Und indem nun der Zuschauer jenen Zauber, den ihm das Leben zu schenken begann, auf der Bühne



Wilhelmine Mitterwurzer.

wiederfand, wurde er zum Genusse großer Dichtungen herangezogen, die ihn nun in ihrer bestechenden Vergegenwärtigung festhalten.

Zur rechten Zeit der rechte Mann; noch zehn Jahre früher wäre Dingelstedt unmöglich gewesen. Es mußten nicht nur die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse Wiens den Boden für die neue Gestaltung liefern, auch die Wirksamkeit Laubes ist die unentbehrliche Basis, auf der erst Dingelstedt weiterbauen konnte; es sind Laubes Schauspieler, mit denen er arbeitet, und Laubes ihnen fest eingeprägte Sorgfalt für das Wort, die strenge künstlerische Tradition, die er begründet, machen es Dingelstedt möglich, sein Ziel, das Gesamtkunstwerk, zu erreichen, wo die sprachliche Durchbildung der Darsteller gegebene — späterhin wohl etwas vernachlässigte — Voraussetzung war. Nach dieser Richtung hin hat der »Meister fürs Auge«, wie er genannt wurde, sich gar nicht bemüht: Er hat keine Talente ausgebildet, keine Begabungen durch selbsttätige Unterweisung entwickelt; aber er stellte den so glücklich ihm zur Verfügung stehenden großen Künstlern große Aufgaben, an denen sich ihre Kraft stärken mußte. Daß er von Oper und Ballett, das ihm besonders am Herzen lag, zum Schauspiel herüber kam, wirkt auf seine dekorative Auffassung des gesprochenen Dramas auf das stärkste ein.

Sind wohl größere Gegensätze als Laube und Dingelstedt denkbar? Demokrat und Aristokrat; ein Rauhbein, grob, ungeschickt, wo er feinere Künste spielen lassen will — ein feiner, in allen Finessen der Verstellungskunst erfahrener Diplomat von verbindlichsten Formen, »ein treuer Diener aller Herren«, wie Speidel einmal sagt. Der eine ohne Humor und List, der andere in Sarkasmus und Ironie sein Lebenselement suchend, bemüht, selbst wo es ihm warm ums Herz wird, seine Empfindung hinter einem spöttischen Trumpf zu bergen. Man möchte fast sagen: Laube ist das volle, große Talent, Dingelstedt ein Stück von einem Genie, mit allen seinen Unzuverläßigkeiten und Widersprüchen. So ist auch die Auffassung des theatralischen Berufes eine ganz entgegengesetzte: Laube nimmt seine Aufgabe unendlich schwer, Dingelstedt trägt an ihr leicht und spottet über die ernste Miene, die sein großer Vorgänger zur Schau stellt. Der Begriff der Pflicht, der Laube selbst die kleinsten Geschäfte seines Amtes mit größter Sorgfalt verwalten heißt, existiert für Dingelstedt nicht; er tut nur, was ihn freut. So liegt ein dilettantischer Zug in dem Menschen und Künstler.

»Zu einer guten Führung gehören zwei; der eine, der gut führt, der andere, der sich führen läßt«, sagte Dingelstedt bei seiner Vorstellung am 2. Jänner 1871, gleich einen neuen, burschikosen Ton anschlagend, indem er versicherte, er fürchte sich nicht vor den Schauspielern, sie mögen, obwohl man sie habe bange machen wollen, ihm in gleicher Weise begegnen. Den Weg werde ihm die Erinnerung an die früheren Zeiten des alten Burgtheaters weisen, »in welches zu gelangen der Traum und das Streben seiner Jugend war, und welches — in leider verändertem Zustand — er zwar später und auf Umwegen doch erreicht habe.« Sofort fügt er hinzu, um keine ungerechtfertigten Erwartungen aufkommen zu lassen, er werde vorläufig durch einige Monate nur zusehen und nicht eingreifen. So haben die Regisseure keinen leichten Dienst, sie atmen aber auf in ihrer neu geschaffenen Selbständigkeit, die ihnen Laube so arg verkürzt hatte, nur der alte, müde Rettich, der auch 1872 ganz der Bühne entsagt, kann schwer mehr mit.[1] Die Zurückhaltung Dingelstedts hat neben seiner geringen Arbeitslust auch ihren Grund in der Forderung, die er vor seinem Amtsantritte gestellt hatte, daß, so lange kein neues Haus erbaut sei, das Burgtheater, das ihm für seine beabsichtigten szenischen Ausgestaltungen von vornherein untauglich erschien, ins verlassene Kärntnerthor-Theater übersiedle. Eingehende Beratungen führten zur definitiven Ablehnung dieses Gedankens, aber auch zu dem vom Kaiser am 6. Mai 1871 sanktionierten Beschlusse, ein neues Theater zu erbauen. Nahm man zunächst in dem Baukomitee, dem der Generalintendant Graf Wrbna, der neue Kanzleidirektor Hofrat Eisenreich, La Roche, Förster, Dingelstedt und andere

[1] 1. Jänner 1871: »Ich trete heute mein Amt als Regisseur an, Dingelstedt seines als Direktor! Kann man mehr Pech haben, als daß man gleich im Anfang mit dem Manne zu tun bekommt, der keine andere Tendenz hat, als alles, was jetzt geschieht, auf die Schultern des amtierenden Regisseurs zu wälzen, um dann hinterher über alles schimpfen zu können.«

angehörten, die Vollendung ungefähr für das Jahr 1878 — anfangs ist gar nur von drei Jahren die Rede — in Aussicht, so mußte man 1877 erklären, die Ausführung werde noch wenigstens sechs Jahre in Anspruch nehmen. So mußte sich Dingelstedt mit dem alten, 1871 renovierten Hause widerwillig zurechtzufinden suchen.

Seinen Vorsatz, alles beim Alten zu lassen, hielt Dingelstedt zunächst treulich, und das Repertoire stagniert wie unter Halm. Die Reihe der Novitäten wird durch den harmlosen »Marquis von Villemer« von George Sand, übersetzt von Sonnenthal (17. Jänner 1871), eröffnet, es folgt ein Benedix, ein kleines Stückchen von Bauernfeld »Ohne Leidenschaft«, mit dem zugleich Wilbrandts reizende »Jugendliebe« ins Burgtheater einzieht; von größeren Werken erscheinen noch vor den Ferien das Lustspiel des eben genannten Dichters »Die Vermählten« (6. Juni),[1] das matte »Fräulein von Laury« von Conrad (10. Mai) und das Buchdrama Kruses »Die Gräfin« (27. Februar), die beiden letztgenannten ohne Erfolg. Da auch in Reprisen gar nichts Nennenswertes geleistet wird, hagelt es Angriffe gegen die Direktion, namentlich seitdem Heinrich Laube wieder für kurze Zeit seinen Kritikersitz im Burgtheater eingenommen. »Man merkt es an den Früchten eigentlich nicht, daß nicht mehr Herr Wolff dirigiert!« ruft er aus. Das Debut von Hallenstein gibt nach Monaten Veranlassung, das Burgtheater zu besuchen, neue Stücke sind »hinter undurchsichtigen Wolkenschleiern versunken.« Ebenso fordern die klassischen Aufführungen den schärfsten Tadel heraus auch von Seite anderer Berichterstatter; die Feier von Grillparzers Geburtstag, die in einem Prologe die letzte poetische Gabe, die Halm dem Burgtheater weihte, bringt, zeichnet sich durch eine mittelmäßige Sappho-Aufführung nicht eben aus. Der Tod Löwes (1871) reißt zwar keine Lücke, aber raubt dem Burgtheater einen seiner größten Namen, wie selbst Laubes Nekrolog zugesteht.[2] Als neue Kräfte erscheinen Fräulein Precheisen für jüngere Heldinnen und Frau Mitterwurzer, deren originelle Lebhaftigkeit und scharfe Pointierung viel Beifall fand, so daß sie bald als eine der pikantesten Soubretten und schlagfertigsten Konversationskünstlerinnen der deutschen Bühne gefeiert wurde. Den besten Beweis für die einreißende Teilnahmslosigkeit bilden die Kassenausweise, die plötzlich eine beredte Sprache zu führen beginnen.[3]

Doch auch nach der Eröffnung des renovierten Hauses, die auch eine Erhöhung der Eintrittspreise im Gefolge hatte, tritt Dingelstedt noch immer nicht deutlich hervor, obwohl eine regere Tätigkeit und größere Anspannung der Kräfte im Theater zu



Olga Precheisen als Gretchen.

[1] Vgl. Wilbrandts Erinnerungen, S. 3f.

[2] Neue Freie Presse Nr. 2361, Wiener Zeitung Nrn. 67, 74 (Emil Kuh).

[3] Rettich (15. April): »Seit 1. Jänner bis letzten April haben wir im Burgtheater um 4000 Gulden weniger eingenommen als im vorigen Jahr. Die Faktoren, die dieses unersprießliche Resultat liefern, sind die Krankheiten, die überhandnehmenden Urlaube, die Wohltätigkeitsvorstellungen, aber hauptsächlich Dingelstedts Faulheit, der alle Vorschläge, in das unter Münch stagnierende Repertoire frisches Leben zu bringen, ad graecas Calendas vertagt und weil er alles, was er gefunden, à la Laube gräßlich findet, alles neu gestalten und inszenieren will, wegen Mangel an Energie aber dazu nicht kommt und so die paar Zugstücke auch noch brach legt.«

bemerken ist und die Ausstattung der neuen Stücke eine kundige Hand verrät. »Dingelstedt die Dekorationen, Förster das Artistische.« So sind nach Gabillons Ausspruch die Rollen verteilt, man beginnt, sich um Stücke und Schauspieler zu bemühen. Es war auch die höchste Zeit! »Schauts Euch nicht um, der Laube geht um«, hieß es voll bangen Schauderns. Seine ungeschwächte Arbeitslust und Energie, wie sein tiefer Groll gegen die Hofbühne hatten das Stadttheater ins Leben gerufen,[1] und etwas voreilig posaunten er und seine Freunde in die Welt, das Burgtheater sei jetzt auf seinem ureigensten Gebiete überwunden, noch ehe das erste Wort im neuen Raume gesprochen worden. Dies konnte er nur erreichen, wenn es ihm gelang, eine Reihe von Mitgliedern zu sich herüber zu ziehen. Lockend genug klang die Weise, die er pfiff, und es kostete große Anstrengungen und manchen tiefen Griff in die Kasse, einen Förster,[2] einen Baumeister oder Sonnenthal sowie viele der jüngeren Kräfte, die sich fast durchwegs zurückgesetzt fühlten, zu erhalten, noch schwerer war es, neue Leute zu gewinnen, wo die momentanen Vorteile, die das neue Unternehmen bot, größer erschienen und der Name Heinrich Laube noch immer einen Zauberklang hatte, der dem Dingelstedts in dieser Zeit noch nicht innewohnte. Es war wohl hauptsächlich die Stellung seiner Gattin, die Friedrich Mitterwurzer sich dem Burgtheater verschreiben ließ, obwohl die Beschäftigung, die ihm in Aussicht gestellt worden ist, seinem brennenden Ehrgeize nicht viel Spielraum zu gewähren verhieß.[3] Im September trat er, zugleich mit Dessoir, der als Ehrengast erschien, im »Urbild des Tartuffe« als Molière, in »Viel Lärm um Nichts« als Benedikt und als Alba im »Egmont« auf, mit besserem Erfolge als bei seinem ersten mißglückten Gastspiel.[4] Daß man ihn gleich in einer elenden »Fiesko«-Reprise, die schärfsten Tadel findet, als Lavagna hinausstellte, zeigt, wie wenig man seiner Individualität gerecht wurde, die sich allerdings auch sofort in ihren schlimmen Seiten, Unverläßlichkeit und Bizarrerie, kundgab.[5] Für ältere Rollen wird Frau Kupfer-Gomansky nützlich; der abenteuerliche Plan, die Gallmeyer ans Burgtheater zu fesseln, wird eben so leicht hingeworfen als aufgegeben. Man sucht auch das oft geäußerte Verlangen nach jungen Mädchen zu erfüllen und engagiert 1872 die anmutige Janisch, die



Antonie Janisch.

---

[1] Heinrich Marr an Förster, 9. Februar 1871: »Wie steht es denn mit Laubes Theaterplan? Der Mann, scheint mir, lebt in stets erregter Galle gegen das Burgtheater. Wie kann man bei so bedeutender geistiger Kraft so klein sein?« Vgl. auch Laubes ehrlich gemeinte, aber jedenfalls nicht wahrhaftige Darstellung in seinem Buche: »Das Wiener Stadttheater«.

[2] Sein Brief an die Intendanz in der Presse 1872, Nr. 206.

[3] Dingelstedt stellte (19. September) den Antrag, ihn für 200 Gulden monatlich als »grande utilité« zu engagieren, es »dürfte sich empfehlen, Herrn Mitterwurzer nicht an Herrn Laube für dessen Stadttheater gelangen zu lassen, da er früher oder später seine Frau nachziehen könnte. Der ungünstige Erfolg eines Gastspiels, welches Herr Mitterwurzer im Herbst 1867 am Burgtheater gehabt, steht diesem Antrage insofern nicht im Wege, als das Gastspiel mit der schwierigsten aller Rollen — Hamlet — begonnen worden und mitten in den Wirren des Direktionswechsels sich abgespielt hat. Außerdem wird auch nicht beabsichtigt, Herrn Mitterwurzer in derlei hervorragenden Rollen zu beschäftigen.« Wie weit Laubes Mitteilung in seinem »Stadttheater«, er habe bei Münch das Engagement des Ehepaars angeregt, richtig ist, läßt sich nicht feststellen.

[4] Vergl. Presse Nr. 249, Neue Freie Presse Nr. 2625 (R. Valdeck), Wiener Zeitung Nr. 220, Abendpost Nr. 241: »Dieser Schauspieler ist merkwürdig durch die Gewandtheit, mit der er jeden dann und wann sich vordrängenden natürlichen Ton immer noch erhascht, um die Einheit seiner manirierten Sprechweise nicht zu zerstören.«

[5] Emil Kuh in der Neuen Freien Presse Nr. 2641: »Selten bereitet ein Schauspieler der Beurteilung solche Schwierigkeiten. Schon hierin verrät sich die Unvollständigkeit seiner Begabung. Nicht der Verstand, nicht die Phantasie, nicht das Naturell schlägt in ihm besonders hervor; ein jedes ist wirksam und ein jedes geht in das andere über, aber nicht harmonisch, nein, zögernd, unentschieden, unorganisch. Herr Mitterwurzer hat geistige Absichten, doch wir können sie nicht verfolgen; er hat Wärme, doch gebricht es an Dauer; er verfügt über Farben, doch sie verblassen stellenweise.« Vgl. die Biographien von Guglia, David, Minor (Biogr. Blätter II) und Burckhard.







FRIEDRICH MITTERWURZER

in leichteren sentimentalen Rollen äußerst angenehm wirkte, für die abgehende Bognar schlägt Förster, der auch 1873 auf Entdeckungsreisen gesendet wird, Fräulein Klara Meyer oder Fräulein Haverland vor, für kleine jugendliche Rollen empfiehlt er Fräulein Hohenfels, die auch 1873, ohne größere Aufmerksamkeit zu erregen, ins Burgtheater eintritt[1] und Förster zum Unterrichte zugewiesen wird. Im selben Jahre folgt Johanna Buska, die als Naive und Salondame sich rasch eine erste Stellung erringt und als ein »originelles«, äußerst bühnensicheres Talent von der Kritik begrüßt wird, ja, ähnlich wie die Goßmann durch die Birch-Pfeiffer, durch Mosenthal ein Stück, »Die Sirene« (11. Februar 1874), um ihr blondes Haar und ihr perlendes Lachen herum geschrieben bekommt. Neben ihr findet noch Hedwig Stein und Fräulein Jelenska freundliche Aufnahme für kürzere Zeit. Jedenfalls wird bald von einer Schönheitsgalerie des Burgtheaters gesprochen. Viel mehr Sorge macht die Erwerbung neuer männlicher Kräfte: mit Herrn Neumann, in dem man einen zweiten Beckmann zu gewinnen hoffte, erlebte man starke Enttäuschungen, ebensowenig drang der Berliner Hofschauspieler Krause durch, gar kein Glück hat eine Reihe jugendlicher Helden und Liebhaber; einen Treffer ersten Rangs bedeutet nur der Gewinn Hugo Thimigs (Juni 1874), der den alten »Verwunschenen Prinzen« durch seine natürliche Laune wieder zu Ehren brachte. Aber im ganzen steht die Anzahl der Gastspiele, die den geplagten Rezensenten manchen Fluch entlocken, mit ihrem Erfolge in starkem Mißverhältnis.



Johanna Buska als Lorle in »Dorf und Stadt«.

Im Repertoire herrscht das Lust- und Schauspiel vor. Die deutsche Produktion fußt noch immer auf dem bürgerlichen Grunde von Benedix, der bewährte gute Ware liefert, und Bauernfeld, dessen umgearbeiteter »Kategorischer Imperativ« (30. September 1871) nach überwundenen Zensurschwierigkeiten nur einen ephemeren Tendenzerfolg errang.[2] Wicherts »Schritt vom Wege« (26. Jänner 1872) wird ein willkommenes Spielstück,[3] während Versuche zur Vertiefung, wie er sie in den »Realisten« (10. Juni 1874) unternimmt, mißglücken. Noch viel wetterwendischer zeigt sich das Glück des übermäßig berücksichtigten Ad. Wilbrandt,[4] der psychologische Durchführung und Dialogkunst bei den Franzosen studiert hat: nach den »Malern« (30. Oktober 1871), die durch die Baudius und die Gabillon, Sonnenthal, Hartmann und Schöne ein Triumph der Lustspielkunst des Burgtheaters waren und das lange gesuchte Kassenstück liefern,[5] folgen einige eklatante Mißerfolge; schlecht ergeht es einem neuen Werk Schaufferts, dem »Erbfolgekrieg« (3. März 1873), geradezu unbegreiflich ist die Aufführung eines ganz veralteten Stückes, wie »Minister und Seidenhändler« von Scribe (15. Juni 1872). »Ist das möglich? Kann das im Burgtheater geschehen?« fragt Gabillon. Von den Franzosen behauptet Dingelstedt zwar, daß er sie

[1] Die Neue Freie Presse gesteht ihr Talent zu, nennt sie aber ganz unreif, Nr. 3151, 3155; vgl. Abendpost Nr. 125, 207. Sie wird nur als Ersatz für das ausscheidende Fräulein Guinand in zweiten Rollen in Aussicht genommen.

[2] Die ganz prinzipienlosen Striche rührten — nach der Neuen Freien Presse Nr. 2554 — nicht von der Zensur, sondern vom Generalintendanten her. Alles auf die Kongreßzeit Bezügliche erscheint getilgt. Während die Versicherung, daß Wien eine deutsche Stadt sei, wegfiel, blieb die Stelle »Ganz deutsch müssen wir werden, da wir es noch immer nicht sind« ruhig stehen, die auch demonstrativ aufgenommen wurde. Ähnliche Kundgebungen, die sich besonders gegen das Ministerium Hohenwart richteten, wiederholten sich gleich darauf im »Landfrieden« (ebenda Nr. 2566).

[3] Vgl. Wichert, Dichter und Richter, S. 168 f.

[4] In der Neuen Freien Presse Nr. 3275 heißt es: »Bei neuen Stücken, die das Burgtheater bringt, wird man bald nicht mehr fragen, von wem sie seien, da es sich fast von selbst versteht, daß Adolf Wilbrandt sie geschrieben.«

[5] Vgl. Wilbrandt, Erinnerungen, S. 6 ff.

nicht leiden kann, aber einige ihrer Stücke nimmt er recht gerne, und gerade in seiner Zeit durchzieht der früher ängstlich gemiedene Parfüm des eigentlichen Sittenstückes die reine Luft des Burgtheaters; der »Christiane« Gondinets (27. April 1872) folgen die »Julie« Feuillets (3. Jänner 1873) und das ausgehöhnte »Verstrickt« von Laya (17. März 1874 in Übersetzung Sonnenthals), während die gediegeneren Arbeiten Augiers vergebens Einlaß suchen. Der Direktor krönt sein Werk mit der widerlichen Nachahmung der »Kameliendame«, der »Madeleine Morel« Mosenthals (20. November 1872), in der, wie Speidel sagt, »ein gefallenes Mädchen zur Jungfrau zurückgeliebt wird«. Diesen französischen Geist weist der Kritiker mit Entrüstung aus dem Burgtheater fort,[1] und auch das Publikum atmet die schwüle ungewohnte Luft nur zögernd ein. Mehr im Charakter der soliden Technik des Scribeschen Intrigenstückes ist Weilens »Der neue Achilles« gehalten (1. Dezember 1871), der, nicht unähnlich dem »Grafen Horn«, durch einige zeitgemäße Motive wirkte. Dagegen fand der Einzug, den Anzengruber mit seiner »Elfriede« im Burgtheater hielt (29. April 1873), gar keine Beachtung; auch Bauernfelds »Der Alte vom Berge« (4. Juli 1873), der, wie ein Kritiker sagt, mit Schopenhauer anfängt, um mit der Birch-Pfeiffer aufzuhören, wirkte anfangs wenig, erhielt sich aber durch Lewinsky und die Janisch im Repertoire; dagegen wurde eine Reihe seiner älteren Stücke, wie »Das letzte Abenteuer«, »Helene«, »Leichtsinn aus Liebe«, »Aus der Gesellschaft«, die zum größten Teile an seinen Geburtstagen wieder aufgefrischt wurden, mit Freude begrüßt.

So wenig also im Konversationsstück, auch was Reprisen betrifft, geleistet wird, im tragischen Repertoire geht eine langsame Hebung vor sich. Und diese hängt auf das innigste mit der Stellung zusammen, welche das Stadttheater der Hofbühne gegenüber einzunehmen versuchte.

Daß ein festgefügtes, in allen Stürmen bewährtes Ensemble nicht im ersten Ansturm zu werfen sei, war Laube ebenso klar, wie es Dingelstedt bewußt werden mußte, daß die neue Bühne eine größere Leichtigkeit in Annahme und Vorführung moderner Novitäten voraus haben könne und dürfe. Der Kampf Laubes setzt da ein, wo der alte Ruhm des Burgtheaters zum Teil durch seine eigene Schuld zu verblassen begonnen: in der Tragödie. So ist schon die Eröffnungsvorstellung am 15. September 1872 mit Laubes Vollendung des Schillerschen »Demetrius« eine Trutzerklärung gegen das Burgtheater, die in einer Reihe klassischer Aufführungen fortgesetzt wurde.[2] Schon der erste Abend zerstörte ein gut Teil der überschwänglichen Erwartungen, die man an das neue Unternehmen geknüpft hatte. Der gänzliche Untergang des Burgtheaters war schon in sicherste Aussicht gestellt worden, namentlich in den scharfen Kritiken, die L. Speidel 1872 und 1873 in der Deutschen Zeitung brachte.[3] Und nun zeigte sich, daß es doch nicht so leicht war, mit wenig durchgebildeten Kräften in schnell fertiggestellten Vorstellungen eine alte Tradition, selbst wenn sie im Augenblick etwas zu schlummern schien, zu erschüttern. Gerade das Gegenteil von dem, was man erwartet hatte, trat ein: das Burgtheater erhielt durch die zweite Bühne neuen, seine Schäden vergoldenden Glanz; selbst eine kleine, durch eine Rücksichtslosigkeit Dingelstedts heraufbeschworene Direktionskrisis konnte ihm nichts

---

[1] Deutsche Zeitung 1872, Nr. 118: »Das Schlimmste, was Dingelstedt geboten, war »Madeleine Morel«. Nur dem tief gesunkenen Interesse am Burgtheater hat es Dingelstedt zu danken, wenn ihm die verdiente öffentliche Züchtigung nicht zu Teil geworden. Das Burgtheater ist auf dem besten Wege ein Seminar der sittlichen Verlotterung, eine Hochschule des Ehebruchs zu werden.«

[2] Rettich schreibt von der Eröffnungsvorstellung: »Eigentlich kleines Fiasko« und etwas später: »Bis jetzt hat Laube noch keinen eigentlichen Schlag mit seinem Theater gemacht, was, ich gestehe, sehr gegen meine Erwartung ist. Das Burgtheater hat er bis jetzt nicht vernichtet.« Tyrolt, Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers, S. 80 f.

[3] »Die Lebenden begrüßen die Toten!« überschreibt Speidel einen Artikel (Deutsche Zeitung Nr. 254). Im Burgtheater höhlt sich »das ganze Institut« aus, »man hört das Rieseln in den Mauern«, vielfach durch Laubes Schuld. »Dingelstedt läßt die Sache laufen, wie sie läuft, nur daß er manchmal mit plumper Hand eingreift, daß alles ächzt und knackt. Er vernachlässigt das Wesentliche, die Proben, er beschäftigt sich mit unpassenden Engagements und darüber geht der Ton des Ensembles im Burgtheater immer mehr herunter.« Jedenfalls hat das Stadttheater große Chancen und das Burgtheater muß einen Krieg führen, »bei dem ihm alle guten Geister zur Seite stehen mögen«. Vgl. Bettelheim-Gabillon, S. 170. Auch Ed. Devrient findet im Juli 1872 das Burgtheater sehr herabgekommen. (Houben a. a. O., S. 467)

anhaben.[1] Durch Laubes Aufführung seiner eigenen Stücke im Stadttheater entstand ein neues Tantièmengesetz (28. Juli 1872), das den Autor, dessen Werk am Burgtheater angenommen war, verpflichtete, es keiner anderen Bühne zu überlassen, wodurch die Stücke Laubes und Gutzkows, die sich geweigert hatten, diese Bedingung zu unterschreiben, von der Hofbühne verschwanden. Diesem kleinen legislatorischen Gewinn steht der immense künstlerische Vorteil, der aus der scharfen Konkurrenz entsprang, gegenüber: Dingelstedt erwacht aus dem Schlummer, er erkennt, wo die Hebel neuer Arbeit einzusetzen haben und schafft dem Burgtheater ein tragisches Repertoire, wie es noch keines besessen. Das Stadttheater bedeutet für das Burgtheater die Wiedergeburt seiner Tragödie.

Auch auf diesem Gebiete war es mit Novitäten kümmerlich bestellt. Theatralische Novizen debutieren in Warteneggs »Maria Stuart in Schottland«, (18. Okt. 1871) und in Murad Effendis (Werners) »Selim III.«, (24. Mai 1872), ohne eine nachhaltige Wirkung zu üben, doch erregt das letztere Stück Interesse durch seine Ausstattung, die auch der hundertsten Aufführung von »Romeo und Julia« (12. März 1872) einen neuen Glanz geben soll, den die gänzlich unzureichende Darstellung nur zu sehr beeinträchtigt.[2] Dagegen ist man eifrig bemüht, die beiden größten Dramatiker Österreichs nach ihrem Tode zu vollster Geltung auf der Hofbühne zu bringen. Endlich erscheint der dritte Teil der »Nibelungen« auf der Szene (23. September 1871), ein Triumph für den Dichter, der damit über alle lebenden Dramatiker siegt, und für die Darsteller, voran die Wolter, Krastel und Gabillon, während Mitterwurzers Etzel erst



Hugo Thimig.

[1] Dingelstedt hatte eigenmächtig einmal bei einer plötzlichen Absage gar nicht spielen lassen, was ihm eine heftige Auseinandersetzung mit Wrbna zuzog. Vgl. Neue Freie Presse 1872, Nrn. 2914, 2927, 2953, Bettelheim-Gabillon, S. 172; die Deutsche Zeitung Nr. 288 nennt schon Wilbrandt als Nachfolger.

[2] Die Feier war bereits für den Shakespeare-Tag (29. April) angekündigt, aber wegen des Gastspiels eines Fräulein Stettner verschoben worden. Die Deutsche Zeitung druckt (Nr. 111) den dafür projektierten Prolog M. Greifs ab und bemerkt dazu: »Die gegenwärtige Direktion des Burgtheaters, die schon von Weimar her so gern mit Shakespeare flunkert, scheint ihre wahre Gesinnung zu verraten, indem sie am heutigen Tage den »Marquis von Villemer« aufführt und einer jugendlichen Stümperin zu Gefallen ein schönes, aufstrebendes Talent und den größten Dramatiker der neueren Zeit von der Schwelle weist.« Von der Aufführung selbst, die dann gleichsam heimlich, ohne jede Feier, bei leerem Hause stattfand, meint Speidel, der auch offenbar die obige Notiz geschrieben (Nr. 132), daß die Direktion sich geschämt habe, »weil sie die alte, von ihr selbst verurteilte Bearbeitung« aufgenommen. »Daß Franz Dingelstedt je zu einer Zeit ein Shakespeare-Kenner gewesen, das wird ihm selbst sein ärgster Feind nicht auf das Grab setzen.« Die Darstellung war »so ziemlich das kläglichste, was unter seiner Leitung gegeben wurde, was gewiß viel sagen will«.

später zur vollen Größe emporgewachsen zu sein scheint. Eine Reprise der beiden ersten Teile war vorangegangen, die »Judith« folgte unmittelbar darauf mit Hallenstein als Holofernes, leider ohne daß der letzte Akt in seine Rechte, die ihm der Dichter selbst genommen, eingesetzt worden wäre. Während Halms Tod selbst auf der Bühne, die er geleitet, keine Beachtung fand, gestaltete sich die Trauerfeier für Grillparzer durch Aufführung der »Esther« und einen würdigen szenischen Prolog Weilens am 14. Februar 1872 zu einer weihevollen Ergänzung der großartigen Bestattung, welche ganz Wien trauernd mitbegangen. Die dem Nachlasse entstiegenen Dramen so schnell als möglich vorzuführen, betrachtete das Burgtheater als seine heilige Pflicht. Schon am 28. September erschien der »Bruderzwist im Hause Habsburg«, der durch die gleichzeitige Vorführung im Stadttheater den vielbenutzten Anlaß zu Vergleichen bot, die im wesentlichen zu Gunsten des Hoftheaters,[1] sowohl in Darstellung wie namentlich in der Szenerie, ausfielen, obwohl man manche Worte vermißte, welche die ohnehin unter sichtlichem Einflusse des Stadttheaters außerordentlich nachsichtsvolle Hoftheaterzensur hatte tilgen müssen.[2]

Namentlich waren es Lewinsky und Gabillon, die diesem spröden, theaterwidrigen Werke Respekt und Geltung verschafften. Dagegen war es die Darstellung der Hauptrolle, welche die »Jüdin von Toledo« am 21. Jänner 1873 ziemlich mißglücken ließ. Dem schematischen Begriff der tragischen Heldin nach hatte man die Rahel an Fräulein Wolter gegeben, die mit dieser ganz eigenartigen Gestalt gar nichts anzufangen wußte; auch die übrige Besetzung, mit Ausnahme Sonnenthals als König, forderte die Kritik heraus. Weder die Schauspielkunst noch das Publikum dieser Zeit war für dieses Werk reif.[3] Und ähnlich steht es mit der viel undramatischeren »Libussa« (21. Jänner 1874), deren geistigen Gehalt die Wolter nicht im stande war, schauspielerisch auszuschöpfen.[4] So sind alle drei Werke damals nicht wirklich dem Theater gewonnen worden: 1875 verschwand der »Bruderzwist«, die »Jüdin von Toledo« wurde 1873 nach der siebenten Vorstellung, die »Libussa« gar drei Wochen nach der Erstaufführung mit der sechsten Vorstellung zurückgelegt. Daß es die Kraft der Darsteller war, welche großen Aufgaben gegenüber versagte, erwies sich nicht nur an diesen spröden Werken, sondern auch an einer neueren Tragödie, in der Adolf Wilbrandt seine volle künstlerische Vornehmheit und echte, klassische Bildung offenbarte. Es ist der »Gracchus«, der bei seiner Erstaufführung (18. November 1872) bei ungleichmäßiger Darstellung nicht die verdiente Würdigung fand.

---

[1] Vgl. Neue Freie Presse Nr. 2911, Bettelheim-Gabillon, S. 170 ff. Rettich: »Der Stoff ist seines großen Urhebers würdig, hat Tiefe und Kraft, ist aber, wie schon der Stoff bedingt, episch breit, ohne dramatischen Brennpunkt.«

[2] Hofmann betont in seinem Berichte, daß der Grundsatz, keine Mitglieder der Dynastie auf die Szene zu bringen, schon durch den »Landfrieden« beseitigt worden, daß schon im »Demetrius« katholische Bischöfe im Ornat erschienen. »Überhaupt wäre es wohl der näheren Erwägung wert, ob es nicht besser und dem Ansehen des geistlichen Standes entsprechender sein würde, in Stücken, in welchen Personen, die eine kirchliche Würde bekleiden, eine Rolle spielen, dieselben lieber unzweideutig in dieser ihrer Eigenschaft, als verkappt auf die Bühne zu bringen und ihr Erscheinen mit einem übrigens sehr durchsichtigen Schleier zu umhüllen. Das gebildete Publikum fühlt mit Unwillen jede Verballhornung einer ihm werten dichterischen Schöpfung und überträgt einen Teil dieser Mißstimmung auf die Verhältnisse, welche sie begründen, während der minder gebildete Teil im voraus schon auf gewisse Äußerlichkeiten aufmerksam gemacht, jeden Anlaß doppelt gierig ergreift, um sein Mütchen zu kühlen.« Gewiß sei der Stoff ein heikler, aber die Tendenz sei eine durchaus edle und wahrhaft patriotische. Die Zulassung wird aber zur Notwendigkeit, gerade im jetzigen Augenblick, »wo die gebildete Welt Österreichs den Verlust des größten Dichters auf das schmerzlichste empfindet. Den wohl wertvollsten Teil seines literarischen Nachlasses der ersten deutschen Bühne entziehen zu wollen, wäre ein Verfahren, welches nicht nur die Intelligenz Österreichs tief verstimmen, sondern auch über die Grenzen unseres Landes hinaus eine nachteilige Wirkung ausüben würde. . .« (20. April 1872).

[3] Speidels Kritik (Neue Freie Presse Nr. 3083) dringt tief in das Verständnis der Rahel-Figur ein, die er von Fräulein Baudius dargestellt sehen möchte; er wendet sich gegen die »Brutalität« der Ermordung: »Es scheint doch, daß man nicht ungestraft unter den Spaniern wandelt.« Er beurteilt die Darstellung sehr scharf: »Grillparzer fordert vom Burgtheater mehr Pietät. Wenigstens hätte man ehrlich sagen müssen: Uns fehlen für Aufführung dieses Schauspiels die rechten Kräfte und die richtige künstlerische Zucht.« Sehr abfällig über das Stück Abendpost Nr. 15, vergl. Bauernfelds Äußerung im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 6, S. 166; ein Brief Sonnenthals bei Eisenberg, S. 189.

[4] Speidel (Neue Freie Presse Nrn. 3379, 3383): »Die Aufführung hat den Beweis geliefert, daß der Mangel an dramatischem Interesse durch einen verehrten Namen nicht gedeckt wird.« Das Werk ist »das Kind einer sich abschließenden Muse«, ganz dem Vormärz angehörig. Abendpost Nr. 17. Rettich (22. Jänner): »Ich bin kein Verehrer des dunkeln, mystischen Stückes, das Publikum hat es, wie ich höre, natürlich mit Halloh aufgenommen, aber gefallen wird es Wenigen, wie die Leute auch dergleichen tun. Etwas dunkel zwar, aber es klingt wunderbar. Mir ist diese Grillparzer-Vergötterung wahrhaft fade.«





Dingelstedts Sorge gilt Shakespeare. Es sind viele Einwendungen gegen seine Bearbeitungen vom Standpunkt der Pietät für das Original erhoben worden; aber man kann nicht genug betonen, daß Dingelstedt jenen Shakespeare gab, den die Zeit der Siebzigerjahre forderte. Er hat gewiß manchmal fast frevelhaft geschaltet, indem er Shakespeares Text als Rohmaterial nahm, um seinen eigenen Bau aufzuführen: da strich er nicht nur ganze Personen und Szenen, sondern setzte auch frischweg sich selbst an Stelle des Dichters; er greift zu melodramatischen Wirkungen bedenklicher Art, er sucht in Aktschlüssen und Schlagern brutale Effekte, er ändert sogar Charaktere den Darstellern zulieb um. Aber er hat wahre und echte Theaterstücke gegeben, die auf der Szene lebten und Dichtungen das Bürgerrecht auf ihr erworben, die in ihrer Urform immer ausgeschlossen geblieben wären.

Durch glanzvolle Inszenierung hatte sich schon die Neuaufführung des »Sommernachtstraums«, im Operntheater zur Vermählung der Erzherzogin Gisela als Festvorstellung gegeben, ausgezeichnet. Aber es war Dingelstedt nicht um die alten Dramen Shakespeares zu tun, ihm handelte es sich um neue, für unmöglich erachtete Eroberungen. Daß etwas geschehen mußte, war klar, besonders, wo jetzt auch die Kasse ein warnendes Wort sprach: der unglückliche Gedanke, das Burgtheater während der Weltausstellung spielen zu lassen, wozu den Mitgliedern ihre Urlaube um teures Geld abgelöst werden mußten, hatte ein Defizit von 45.000 Gulden ergeben. Während eine Molière-Feier mit einem Dingelstedtschen Prolog äußerst dürftig ausfällt und nachlässige Reprisen des »Goldenen Vlieses« und des »Faust« den allgemeinen Unwillen der Kritik erregen, hat der Direktor seine Bearbeitungen der Shakespeareschen »Königsdramen« in Angriff genommen.

Am 18. Oktober 1873 und 28. Februar 1874 findet die Eröffnung des Zyklus mit dem auf zwei Teile zusammengezogenen »Heinrich VI.« statt. Wieder hatte die Zensur Hofmanns in rücksichtsvollster Weise ihres Amtes gewaltet, und der Dank, den Dingelstedt ihm in einer Widmung der Buchausgabe darbrachte, weil er »den Kampf der roten und weißen Rose« so »treu und tapfer mitgestritten«, war ein wohlverdienter.[1] Dingelstedt selbst hat dieses Drama nur als notwendige Einleitung für das Gesamtwerk betrachtet und hat mit großer Gewaltsamkeit nicht nur in der Form gehaust, sondern selbst Figuren wie Margarete und Suffolk durch sentimentale Zutaten gemildert, ja große, eigene Reden, die nichts von der »Königssprache« Shakespeares ahnen lassen, eingefügt. Deutlich tritt seine Neigung, Tableaus zu stellen, hervor, in Volksszenen überwindet eine glänzend geschulte Komparserie alle Schwierigkeiten der engen Bühne. Die schwache Wirkung, welche das Werk, namentlich in seinem zweiten Teil übte, machte »Richard III.« (27. April 1874) wett, wo Dingelstedt sich dem Text gegenüber viel pietätvoller erweist, und eine Reihe früher gestrichener Stellen, wie die zweite Werbung Richards, den Fluch Margaretens und die Klageszenen der Frauen rettet und mit der Traumszene ein Meisterwerk der Szenierungskunst liefert. Selbst Speidels Bedenken, die er noch dem »Heinrich VI.« gegenüber hegte, sind nun besiegt; durch den »Richard« findet er die Aufnahme des einleitenden Werkes gerechtfertigt und ruft dem Direktor und Bearbeiter zu:

»Selten interessiert sich Dingelstedt für ein darzustellendes Werk, oft ist er faul wie ein Löwe; wenn er aber einmal die Mähne schüttelt und seinen Ruf erschallen läßt, so teilt seine Bewegung Leben mit und fördert an einem Tag mehr als die Geschäftigkeit anderer in ganzen Wochen. Die Bearbeitung und Einrichtung »Richards III.« ist Dingelstedts gelungenstes Werk: sie verkündet auf Schritt und Tritt den Dichter und den geschmackvollen Mann.« (Neue Freie Presse Nr. 3475.)

Das Jahr 1875 liefert den fehlenden Rest; am 30. Jänner kommt »Richard II.«, der wieder viel weniger Erfolg erzielt, was teils die Dichtung selbst, die trotz der herrlichen Sprache unter dem Mangel

[1] Vgl. Rodenberg, Franz Dingelstedt 2, S. 215. — Im Zensurakt über den 1. Teil heißt es (28. Juli 1873): »Das Ministerium des kaiserlichen Hauses hat sich, treu den Prinzipien, welche es bei der Zensur überhaupt verfolgt, auch diesmal eifrig bemüht gezeigt, nur das bei den Verhältnissen unserer Hofbühne einmal absolut Unzuläßige zu beanstanden, jedes störende Eingreifen in die Handlung sorgsam zu vermeiden, und dadurch — so viel an ihm liegt — der baldigen Aufführung einer Reihe von Meisterwerken förderlich zu sein, welche in ihrer Mehrzahl unserem Publikum bisher unbekannt geblieben sind, aber deren Darstellung zumal in der bezüglichen, dramatisch höchst wirkungsvollen und verständnisreichen Bearbeitung nur dazu dienen kann, einen neuen und wichtigen Abschnitt der künstlerischen Leistungen der ersten deutschen Bühne zu bilden.« Die Änderungen treffen fast nur auf Kirchliches bezügliche Ausdrücke.

eines dem damaligen Publikum »sympathischen« Helden leidet, teils die Bearbeitung, welche die Blutschuld Bolingbrokes allzu deutlich akzentuiert, teils die Darstellung, wo gerade diese erwähnte wesentliche Rolle in Hallenstein einen ungenügenden Vertreter fand, verschuldet hat. Am 22. Februar und 4. März folgen die beiden Teile von »Heinrich IV.«, der darstellerische Höhepunkt der Aufführungen sowohl in den Einzelleistungen als in den prächtigen Schlachtenbildern; der Bearbeiter hat das Möglichste getan, die Haupt- und Staatsaktion zu konzentrieren und ihre großen Szenen in voller Kraft zu bewahren, auch eigenen Zusätzen, die uns heute zum mindesten überflüssig erscheinen, wird ein »Hauch Shakespeareschen Geistes« nachgerühmt. Den Schluß bildet »Heinrich V.« (19. März), der die stärksten, aber auch theatermäßigsten Abänderungen erfahren hatte, um einem Spielstück im Sinne der modernen Bühne zu gleichen; eine Gestalt, wie Karl von Frankreich, wird aus den eigenen Mitteln des Bearbeiters zur großen, dankbaren Rolle; durch die Darstellung wirkt auch dieses in seinem Bühneneffekte viel unsicherere Werk als der »Heinrich IV.« wie die würdige Krönung des ganzen Gebäudes, und Speidel darf feststellen:

»Es war ein schöner Abend für Dingelstedt. Selbst seine kühnsten Eingriffe in die Dichtung Shakespeares schlugen ihm zum Glücke aus, einem Glücke allerdings, das er durch die sorgfältige und sinnreiche Inszenierung wettmachte. Das enge Burgtheater wuchs unter seiner Hand. Es schien sich nach der Länge seines Direktors zu strecken.«

Vom 17. bis zum 23. April fand die erste Gesamtvorstellung der Historien statt — leider war es Dingelstedt nicht gegönnt, Zeuge seiner eigenen, großen Schöpfung zu sein; schwer erkrankt mußte er seinem treuen Adlatus Förster, der ihm aufopferndsten Beistand geleistet, mit einem rührenden Briefe die Leitung überlassen. Ein begeistertes Publikum füllte das Haus in allen Räumen; als es zum Schlusse jubelnd nach Dingelstedt rief, hob sich der Vorhang, und es zeigte sich die Büste Shakespeares. Die größte künstlerische Tat, welche das Burgtheater jemals geleistet hatte, war vollbracht. Was Dingelstedt in szenischen Künsten, in Raffinement des Arrangements, unterstützt von Franz Gaul und Burghart, geleistet, wirkte wie eine Offenbarung, wo man so lange Zeit die äußerste Dürftigkeit in Kostüm und Dekoration bei historischen Dramen als selbstverständlich erachtet hatte. Mag auch des Guten, namentlich in Bezug auf musikalische Stimmungsmacherei und ballettmäßiges Arrangement zu viel geschehen sein, das Theater als Gesamtkunstwerk ist erst mit den Historien erkannt worden. Aber wenn dies das einzige Ergebnis gewesen wäre, so hätte das Burgtheater nicht mehr geleistet als die Meininger, die, als sie 1875 in Wien erschienen, hier begreiflicherweise lange nicht die überraschenden Wirkungen wie in Deutschland erzielten.[1] Das Bild, das Dingelstedt auf die Szene stellte, gab nicht nur entsprechend angezogene, richtig gehende und stehende Menschen, es waren große Künstler, die ihm für seine Arbeit mit allen Kräften dienten. Und während seine Sorge war, den Grundton und die Übereinstimmung festzuhalten, war es in ihre Hand gegeben, ihre Individualitäten in den Aufgaben, die er ihnen geschaffen, aufs beste zur Geltung zu bringen. Und diese Aufgaben waren derart, daß sie die älteren, bewährten Kräfte zu ungeahnter Höhe emporsteigen ließen und eine Reihe von Anfängern, die man bisher kaum beachtet, ans Licht zogen. Für den Schauspieler ist die Bearbeitung in jeder einzelnen Figur gedacht, und von mancher Rolle gilt, was Speidel vom Karl von Frankreich sagt, »der Schauspieler wird für solche Gaben stets dankbar sein, weil sie ihm den liebsten Wunsch erfüllen, mit geringen geistigen Mitteln persönlich interessant zu erscheinen«. Wie war die Margarete der Wesenheit Charlotte Wolters angepaßt, wie wurde sie mit ihr künstlerisch gehoben! Mit dem Richard II. und Heinrich VI. faßte Sonnenthal festen Fuß auf der Bahn des Tragikers, Gabillon schuf einige seiner gewaltigsten Gestalten, Baumeister hat den Falstaff jetzt erst wirklich voll und ganz sich erobert, daß er, wie Speidel sagt, »ebenso ein Produkt des Temperaments als der künstlerischen Reife« geworden. Lewinskys

[1] In einem abschließenden Artikel (Neue Freie Presse Nr. 4021) sagt Speidel, daß selbst bei ihren besten Leistungen seine Gedanken immer »burgwärts« schweiften: »Ihr seid groß im Unbedeutenden und unbedeutend im Wesentlichen. Man kann von Euch lernen, aber man darf Euch nicht nachahmen.«





CHARLOTTE WOLTER ALS MESSALINA





STELLA HOHENFELS ALS PERDITA

Richard III. reifte aus, Krastels Percy offenbarte die ganze Naturfrische des jungen Künstlers. Ein Hartmann, den man bisher nur als bescheidenen Lustpielliebhaber gesehen, ist mit seinem Prinz Heinz, Heinrich V. und Clarence geradezu entdeckt worden, so daß die Kritik ausruft: »Die Shakespeare-Vorstellungen machen Epoche in der künstlerischen Entwicklung dieses Schauspielers.« Das unbeachtete Fräulein Hohenfels stellt sich mit ihrer entzückenden Prinzessin Katharina plötzlich in die erste Reihe,[1] Mitterwurzers Winchester, der unbeanstandet in seiner Kardinalswürde erscheinen durfte,[2] und Eduard York gibt diesem, nur als »Episodisten« geltenden Schauspieler Gelegenheit, seine künftige Größe deutlich fühlen zu lassen. Und welche Fülle von komischen Individualitäten entfaltet sich in den Nebenrollen, von dem unvergeßlichen Schaal des La Roche und dem wilden John Cade Meixners hinab bis zur Frau Hurtig-Kupfer, dem Pistol Schönes, dem Bardolph Arnsburgs, dem Pagen Stätters, dem Kellner Rüdens.

Die Kundgebungen innerhalb des Theaters sind nur ein Sympton für die tiefe Wirkung, welche das große, so entschieden angezweifelte, so achselzuckend abgelehnte Wagnis geübt, das Grillparzer als ein Zeugnis für die Unfähigkeit eines Theaterdirektors galt und von Laube noch 1875 auf das heftigste bekriegt wurde.[3] Dem Gruße des Ministeriums des Innern (16. April), das alle Zensurbedenken einem »Welteigentum« gegenüber, dessen »unverstümmelter Genuß« keinem Kulturvolk genommen werden darf, aufgab, folgte am 28. April ein Dank Dingelstedts an die Künstler.

»Niemals ist einem Theater eine schwierigere, ruhm- und drangvollere Aufgabe gestellt worden, niemals eine höhere und schönere glücklicher gelöst worden. Die Ersten unter Ihnen haben sich zu Nebenrollen im Dienste des Ganzen willfährig herbeigelassen, jede einzelne Kraft ist qualitativ wie quantitativ bis zum äußersten Maße des Möglichen angestrengt gewesen. . . . Sie haben an Shakespeare, an sich selbst — an mich wohl auch ein wenig — geglaubt, und wie recht Ihr Glaube gewesen, das beweist, daß wir heute am Ziele stehen, an einem Ziele, das herrlicher ist als wir es auf der Wallfahrt gedacht, lohnend in sich und in dem reichen Beifall des Publikums, der rückhaltlos anerkennenden Teilnahme unserer mächtigen Presse, der ungeteilten Aufmerksamkeit der gesamten deutschen, sogar auch der außerdeutschen Theaterwelt.

Und dies ist ein wohlverdienter Erfolg; er wird kein flüchtiger sein, auf ein paar Theaterabende beschränkt, in der nächsten Saison vergessen. Das Verdienst, einen echten Hort dramatischer Poesie und Kunst, über welchen die blöde Routine und die handwerksmäßige Trägheit des deutschen Theaterlebens so lange achtlos dahingegangen, diesen Hort gerettet und den Vorrang idealer Kunst zurückerobert zu haben, ist ein Verdienst um die Vergangenheit, an der Gegenwart und für die Zukunft.«

Und die Schauspieler ihrerseits antworteten mit einer Adresse, der noch die Überreichung der Kostümbilder folgte. Förster als Sprecher faßt scharf das dreifache Verdienst Dingelstedts zusammen: »Als Direktor haben Sie Ihrem Publikum und der Künstlergenossenschaft die Aufgabe gestellt, vom Regietische aus haben Sie die Inszenesetzung geleitet, endlich haben Sie als dichterischer Bearbeiter das Dichtwerk überhaupt bühnenfähig gemacht.«

Auch Dingelstedts Wort von der Fortdauer seines Werkes soll sich erfüllen; schon im April 1876 ist eine Wiederholung der Festwoche möglich; es folgen noch mehrfache Gesamtaufführungen,[4] zum Teil auch in der Oper, in die das Burgtheater — leider! — zu wiederholten Malen in den letzten Sommerwochen der Spielzeit zog, einzelne Werke sind in seiner Fassung bis auf den heutigen Tag erhalten.

---

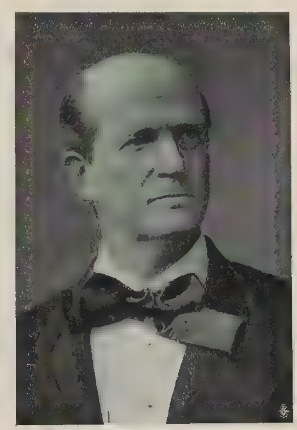
[1] Speidel (Neue Freie Presse 1875, Nr. 3798): »Neben ihm (Hartmann) glänzte zum allgemeinen Erstaunen eine Schauspielerin, welche die Kritik bisher höchstens um ihrer blauen Augen willen genannt hat. Junge Schauspielerinnen müssen oft lange harren, bis sie in ihrer Laufbahn einen Moment erhaschen, der sie in einem glücklichen Lichte zeigt. Fräulein Hohenfels hat diesen Moment letzthin gefunden. Fräulein Hohenfels gab ihre Rolle mit einer so schalkhaften Anmut, daß man sich ungern mit dem Gedanken vertraut machen könnte, diese Schauspielerin wieder auf ihr voriges Niveau herabsteigen zu sehen.«

[2] Speidel (Neue Freie Presse Nr. 3292): »Daß Winchester als Kardinal auftrat und die ganze Verworfenheit seines Charakters ungehindert entfalten durfte, verdanken wir dem Walten jenes guten Genius des Burgtheaters, welche auch die Bedenklichkeiten gegen die Aufführung des »Bruderzwistes« zu beseitigen gewußt hat.«

[3] Vgl. Deutsche Rundschau III, S. 149—153, 301—304, 471—476.

[4] Bei der dritten (Jänner 1878) schreibt Dingelstedt an Förster: »Unsere Shakespeare-, eine Marterwoche, geht so Gott will, morgen glücklich zu Ende. Der Erfolg, auch der Wert der Vorstellungen ist entschieden gewachsen. Wie oft Ihrer dabei am Regietische gedacht worden, wie mir unverwüstlich empfindsamen alten Gefühlsfexen bei dem Anblick neuer Gloster, Fluelen, Stille, sogar dann und wann eine Träne gekommen, sage ich Innen sub rosa, weißer und roter.«

Solche Taten werfen ihre Schatten nach vor- und rückwärts. Das Repertoire mußte natürlich unter dieser einseitigen Arbeit sehr leiden;[1] das Lustspiel und seine Darsteller erringen einen großen Triumph mit Lindaus, französische und deutsche Art geschickt mischendem »Erfolg« (25. November 1874),[2] dem (6. Dezember 1875) die schwache »Tante Therese« folgte; unbeachtet zieht ein neues Lustspiel Bauernfelds »Selbständig« (30. Oktober 1874) vorüber, kleinere Stücke von Schlesinger, Günther, Moser wirken angenehm, ein Kassenstück wird »Der Veilchenfresser« (28. Jänner 1876), dessen Aufführung freilich von vielen Seiten dem allzu wenig wählerischen Direktor verargt wird. Aber Dingelstedt darf, besonders nach den kostspieligen Königsdramen, die finanzielle Situation des Burgtheaters nicht außer acht lassen, das von der allgemeinen Geldnot, dem notwendigen Rückschlage der künstlichen Überspannung, mitbetroffen wurde, so daß Ersparnisse durch Entlassungen — selbst Fräulein Hohenfels steht auf der Liste! — ins Auge gefaßt werden; und doch hatte das Burgtheater schon genug schwere Verluste erlitten durch den Abgang Försters, der mit Schluß der Saison 1876 als Direktor nach Leipzig zog, und den Austritt Mitterwurzers, der, als er seine Forderungen nach großen Charakterrollen nicht erfüllt sah, für einige Zeit das Hoftheater verließ, und die Pensionierung der Frau Hebbel, während ihm nur Herr Reusche, der die Hoffnungen, Beckmann zu ersetzen, in seiner kurzen Burgtheaterlaufbahn nicht erfüllte, und Fräulein Frank, die sich statt der erwünschten Sentimalen als Rivalin der Wolter entpuppte, wodurch ihrem Engagement mit einem furchtbaren Eklat auf offener Szene ein rasches Ende bereitet wurde, zuwachsen. Aus Gründen der Sparsamkeit, wie Dingelstedt im Voranschlage für 1875 betont, muß auch die Annahme großer Tragödien, die Ausstattung fordern, sehr eingeschränkt werden; Aufführungen wie der »Dolores« von Weilen (17. Oktober 1874), der »Parisina« von Mosenthal (18. Oktober 1875), des »Atho der Priesterkönig« von Mosing (16. Dezember 1876) lassen auch die Gleichgültigkeit der Direktion wie der Schauspieler sehr deutlich verspüren. Dagegen leuchtet das helle Licht, das die Königsdramen verbreitet haben, über der »Arria und Messalina« Wilbrandts, deren Inszenierung und Darstellung sehr deutlich die Schule Shakespeares und Makarts verriet (14. Dezember 1874),[3] das raffiniert sinnliche Werk fand in Charlotte Wolter eine Darstellerin, die als Weib wie als Künstlerin die ganze schwüle Atmosphäre des Cäsarenhofes in berückender Schönheit auszuströmen schien und durch ihre Persönlichkeit die Aufführung des dichterisch nicht unbedenklichen Werkes rechtfertigte. Diese Entschuldigung war aber nicht stichhaltig gegenüber einer Variation des Themas, das auf derselben hochgespannten Saite von dem Dichter gespielt wurde: dem »Nero« (1. Dezember 1875), ein »widerpoetisches« Produkt, das trotz der Bemühungen Sonnenthals, dessen Kraft hier allzuviel zugemutet erschien, und der Wolter versagte.[4]



Theodor Reusche.

---

[1] Uhl in der Abendpost 1874, Nr. 104: »Abende, wie sie die letzten Darstellungen des »Egmont«, »Romeo und Julia« und des »Tell« gebracht, geben ein Bild vom Burgtheater, daß man die Erinnerung an gute Lustspielabende oder die letzten Aufführungen der Shakespeareschen Trilogie hervorrufen muß, um nicht allzu herben Klagen Raum zu gönnen.«

[2] 27 Aufführungen trugen 30.000 fl. Vgl. Billroth, Briefe S. 177. Über die Proben spricht Lindau in dem bereits zitierten Aufsatz über Laube und Dingelstedt.

[3] Sehr scharf Speidel, Neue Freie Presse Nr. 3705, Abendpost Nr. 287. Auerbach, Briefe an Jakob Auerbach 2, S. 289. Villers, Briefe eines Unbekannten 1, S. 235. Billroth, Briefe S. 176. Vgl. Wilbrandt: »Wie Arria und Messalina entstand« (Deutsche Dichtung 2, S. 25) und Erinnerungen, S. 15 ff., 67, 122. Das Stück trug in 19 Aufführungen 22.000 fl. ohne Abonnement. Dingelstedt selbst hat zunächst Bedenken, das Stück anzunehmen »wegen des allzu sinnlichen Inhalts«.

[4] Speidel, Neue Freie Presse Nr. 4048, 4051, vernichtend. Abendpost Nr. 276. Rettich, 10. Dezember: »Neulich sah ich im Burgtheater das neue Trauerspiel von Wilbrandt »Nero«, das mich teils langweilte, teils anwiderte; das ist auch ziemlich der allgemeine Eindruck. Der so hoch begabte







[illegible] PINX. [illegible] WIEN

BERNHARD BAUMEISTER

Druck & Verlag der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien





ERNST HARTMANN

Es war eine neue Zeit! So viel Glanz das Burgtheater ausstrahlte, so viel Zugkraft die modernen Stücke übten, es war doch nicht ganz zu verkennen, daß viel äußerlicher Schimmer aufgeboten war, der kleine innere Gebrechen überdeckte. Das Lustspiel hatte, wie schon Wilbrandt fühlte, einen lauteren, aufdringlicheren Ton angenommen, als der gerühmten feinen Konversationskunst dienlich war, und Mosersche Stücke taten das ihre, ihn nicht zu dämpfen; die Franzosen und Wilbrandt haben vereint eine Bresche in den strengen Dekorumsbegriff geschlagen und zugleich einen virtuosenhaften Zug gebracht, den Dingelstedts Achtlosigkeit für die einzelne schauspielerische Leistung begünstigte. So darf es nicht wundernehmen, wenn ein alter Freund und Kenner des Burgtheaters wie Fürst Konstantin Czatoryski sein Kleinod gefährdet sah und unmittelbar nach dem herrlichen, ganz einzigen Fest, das das Haus am 17. Februar 1876 begehen sollte, sein tief gefühltes »Mene tekel« an die Wand malte.[1] Daß diese Unkenrufe damals noch in leerer Luft verhallten, bewies gerade die Feier des hundertjährigen Bestandes des Hoftheaters. Eine Woche voll der seltensten Genüsse leitete sie ein; das Burgtheater revidierte einiges von seinem klassischen Bestand der Weltliteratur; den Anfang machte das neueinstudierte »Wintermärchen« (6. Februar), in dem zu der immer reiner und edler gestalteten Hermione der Wolter das unübertreffliche komische Terzett, von Meixner, Schöne und Thimig gebildet, hinzutrat, am 7. folgte der »Nathan«, am 9. die »Donna Diana« mit dem neugewonnenen Mitterwurzer als übergroteskem Perin, am 10. »Der zerbrochene Krug« mit La Roches Glanzleistung und der »Geizige«, am 11. die »Iphigenie«, die nun erst der reifen Wolter ganz zu eigen wird. Die historische Veranlassung feiert ein szenischer Prolog Weilens »Aus dem Stegreif«, wohl einer der glücklichsten Einfälle, der je zu einem Festspiel Verwertung fand: auf der Bühne des Burgtheaters spielen die Künstler Kaiser Josephs, hingerissen durch sein sie seinem persönlichen Schutz einverleibendes Dekret, ihre letzte Stegreifkomödie. Es folgt Grillparzers »Esther« mit Sonnenthal und der Frank und ein Epilog Wilbrandts, den die Wolter sprach. Ein weihevolles Fest der Erinnerung, bei dem man nur, ebenso wie beim nachfolgenden Bankette, eines Einzigen zu gedenken vergessen hatte: Heinrich Laubes.[2] Jene Mitglieder des Burgtheaters, welche aus freien Stücken bei ihrem einstigen Führer vorsprachen, haben nur einen Beweis feinen Taktgefühls gegeben!



Katharina Frank.

Auch eine Reihe äußerer Auszeichnungen begleitete das Fest, das auch Wlassack zu seiner unentbehrlichen »Chronik« den Anlaß gegeben; einige Künstler erhalten das Dekret, den Regisseuren Sonnenthal, Lewinsky und Förster, welch letzterer bald darauf das Burgtheater verließ und nach einem

Dichter hat hohe Zeit, in andere Bahnen zu lenken, die er nie hätte verlassen sollen. Er ist gewohnt, graziöse Lustspiele zu schreiben und er beschwört statt dessen die Scheußlichkeit des römischen Cäsarentums aus dem Pfuhl ans Licht der Poesie, die dieser Greuelzeit nun einmal gänzlich mangelt.«

[1] »Des Burgtheaters Glück und Ende«, Wien 1876. Für ihn ist Dingelstedt der »rechte Mann, um in der Zeit der Reklame das Burgtheater nach den modernen Prinzipien zu leiten«. Er vermißt den einheitlichen Stil und sieht die größte Gefahr in der Zukunft, dem neuen Hause.

[2] Speidel (Neue Freie Presse, Nr. 4133): »Wir sind gewiß nie Schmeichler seiner Burgtheaterleitung gewesen, aber es mußte einen wurmen, daß Laube an dem Jubelfest des Burgtheaters sich nur geistweise in seinem alten Hause sehen lassen durfte.« Tyrolt, Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers, S. 115 f.

von Dingelstedt geradezu erbittert geführten Kampfe durch Gabillon ersetzt wurde,[1] wird der Franz Joseph-Orden verliehen, der Direktor selbst hat mit der Freiherrnkrone wohl die Befriedigung eines seiner ehrgeizigen Wünsche erreicht, während die Vereinigung beider Hofbühnen unter seiner Person bei den Veränderungen, welche die Generalintendanz trafen, wohl öfter ins Auge gefaßt, aber nicht durchgeführt wurde. Bereits mit Oktober 1874 hatte der hauptsächlich als Sparmeister fungierende Intendant Graf Wrbna dem Direktor weichen müssen, und mit seinem Abgang war eigentlich auch über die Behörde, die er repräsentierte, der Stab gebrochen. Den Direktionen der beiden Hoftheater wurde hauptsächlich durch das energische Eintreten Hofmanns ein größerer Spielraum in artistischen Fragen eingeräumt und Hofrat Salzmann-Bienenfeld als Leiter des ökonomischen Teils in die Intendanz berufen. Doch schon nach einigen Monaten wird diese halbe Maßregel zurückgenommen und (Mai 1875) erscheinen die Hoftheater dem Obersthofmeisteramt ohne jede Zwischenbehörde direkt unterstellt.[2]

War es eine Folge der Rangerhöhung, daß Dingelstedt das Geschäft des Theaters noch mehr als bisher ignorierte, sich aber mit doppelter Kraft auf jene Aufgaben warf, die ihn persönlich lockten?[3] Die zeitgenössische deutsche und österreichische Produktion hat ihm ja gewiß nicht viel geboten; er hat es aber auch fast grundsätzlich vermieden, neue Begabungen zu suchen und zu fördern. Mit fast

---

[1] Vgl. Bettelheim-Gabillon, S. 173 ff.

[2] Vgl. Neue Freie Presse 1874, Nrn. 3622, 3630; 1875, Nr. 3864. Bettelheim-Gabillon, S. 173.

[3] Nachdem Wlassacks Chronik mit dem Jahre 1875 schließt, gebe ich hier, zunächst bis 1881, ein chronologisches Verzeichnis der Novitäten, während ich im Texte nur die wichtigsten Erscheinungen hervorhebe.

1876. 11. Jänner: »Eine Jugendsünde«, Schwank in 3 Akten von Julius Findeisen. »In Hemdsärmeln«, Schwank in 1 Akt von A. Günther. — 28. Jänner: »Der Veilchenfresser«, Lustspiel in 4 Akten von G. v. Moser. — 17. Februar: »Aus dem Stegreif«, Vorspiel in 1 Akt von J. Weilen. Epilog von Ad. Wilbrandt. — 27. Mai: »Die Wege des Glücks«, Lustspiel in 5 Akten von Ad. Wilbrandt. — 25. September: »Die beste Reise«, Lustspiel in 2 Akten von A. Mels. »Die Philosophie des Unbewußten«, Schwank in 1 Akt von O. Blumenthal. — 26. Oktober: »Die Nordische Heerfahrt«, Trauerspiel in 4 Akten von Henrik Ibsen. — 29. November: »Fromont junior und Risler senior«, Drama in 5 Akten und 1 Vorspiel von A. Daudet und A. Belot. — 16. Dezember: »Atho, der Priesterkönig«, Trauerspiel in 5 Akten von G. Conrad.

1877. 6. Jänner: »Der Sturm«, Schauspiel in 4 Akten und 1 Vorspiel von Shakespeare, bearbeitet von Dingelstedt. — 27. Februar: »Der Kuß«, Lustspiel in 4 Akten und 1 Vorspiel von L. Dóczi. — 20 März: »Der lustige Rat«, Lustspiel in 4 Akten von Fr. Spielhagen. — 20. Mai: »Ein Rendezvous«, Lustspiel in 1 Akt von Fr. Coppée. »Der Geigenmacher von Cremona«, Drama in 1 Akt von Coppée. »Hektor«, Schwank in 1 Akt von G. Moser. — 22. September: »Die Reise nach Riva«, Lustspiel in 3 Akten von Wilbrandt. — 10. Oktober: »Macbeth«, Trauerspiel in 5 Akten von Shakespeare, bearbeitet von Dingelstedt. — 15. Oktober. »Der Hypochonder«, Lustspiel in 4 Akten von Moser. — 22. November: »Eine Kriegslist«, Lustspiel in 1 Akt von Ed. Mautner. »Die Verlassenen«, Lustspiel in 1 Akt von Bauernfeld. »Der Schimmel«, Lustspiel in 1 Akt von Moser. — 13. Dezember: »Eine Laune«, Lustspiel in 1 Akt von A. Musset. »Man muß nichts verschwören«, Lustspiel in 3 Akten von Musset, bearbeitet von Lili Lauser.

1878. 6. Februar: »Blinder Lärm«, Lustspiel in 1 Akt nach dem Französischen des de Gross. »Mädchenschwüre«, Lustspiel in 3 Akten nach dem Polnischen des Grafen Fredro von Moser. — 3. März: »Witwe Scarron«, Lustspiel in 1 Akt von Emil Granichstädten. »Der eingebildete Kranke«, Lustspiel in 3 Akten von Molière, übersetzt von W. Graf Baudissin. — 4. April: »Comtesse Dornröschen«, Genrebild in 1 Akt von Günther. »Die Büste«, Lustspiel in 2 Akten nach einer Novelle von About von F. Zell. — 29. April: »Andreas Paumkirchner«, Trauerspiel in 5 Akten von W. von Wartenegg. — 14. Juni: »Die Augen der Liebe«, Lustspiel in 3 Akten von Wilhelmine von Hillern. »Reflexe«, Lustspiel in 1 Akt von Moser. — 17. September: »Johannistrieb«, Schauspiel in 4 Akten von Lindau. — 30. Oktober: »Antonius und Kleopatra«, Trauerspiel in 5 Akten von Shakespeare, bearbeitet von Dingelstedt. — 3. Dezember: »Rosenkranz und Güldenstern«, Lustspiel in 4 Akten (von M. Klapp). — 16. Dezember: »Die beiden de Witt«, Trauerspiel in 5 Akten von F. v. Saar.

1879. 15. Jänner: »Das Haus Darnley«, Schauspiel in 5 Akten von E. L. Bulwer. — 24. Februar: »Spätsommer«, Lustspiel in 3 Akten von E. Pailleron. — 21. März: »Die Ehestifter«, Lustspiel in 4 Akten von Rod. Anschütz. — 29. Mai: »Hernani«, romantisches Drama in 5 Akten von V. Hugo. — 29. September: »Amy Robsart«, Trauerspiel in 5 Akten von R. Gottschall. — 8. Oktober: »Wohlthätige Frauen«, Lustspiel in 4 Akten von Ad. L'Arronge. — 16. Dezember: »Victorinens Hochzeit«, Schauspiel in 3 Akten von G. Sand. »In meine Arme, Folleville«, Schwank in 1 Akt von Labiche und Lefranc.

1880. 9. Februar: »Der Bibliothekar«, Schwank in 4 Akten von Moser. — 26. Februar: »Der Freund des Fürsten«, Lustspiel in 4 Akten von E. Wichert. — 17. März: »Die Frau ohne Geist«, Lustspiel in 4 Akten von H. Bürger. — 12. April: »Prinz Eugen«, vaterländisches Schauspiel von M. Greif. — 29. April: »Die Tochter des Herrn Fabricius«, Schauspiel in 4 Akten von Ad. Wilbrandt. — 24. Mai: »Neue Verträge«, Lustspiel in 4 Akten von F. G. Triesch. — 27. September: »Rolf Berndt«, Schauspiel in 4 Akten von G. v. Putlitz. — 26. Oktober: »Haus Lonei«, Lustspiel in 4 Akten von L'Arronge. — 29. November: »Die Abenteurerin«, Schauspiel in 4 Akten von Em. Augier. — 16. Dezember: »Krieg im Frieden«, Lustspiel in 5 Akten von Moser und Schönthan.

1881. 1. Februar: »Verschämte Arbeit«, Schauspiel in 3 Akten von Lindau. — 18. Mai: »König Erich«, Trauerspiel in 4 Akten von Weilen. — 27. September: »Johannes Erdmann«, Schauspiel in 4 Akten von Wilbrandt. — 26. Oktober: »Ein Anwalt«, dramatisches Lustspiel in 4 Akten von Triesch und Sonnenthal.

beleidigender Nonchalance warf er Stücke von heimischen Burgtheater-Dichtern, wie Mosenthal, Weilen, Wartenegg, von deutschen bekannten Autoren, wie Gottschall, Putlitz, Spielhagen, schlecht probiert und dürftig ausgestattet heraus, wogegen er der recht wetterwendischen Muse Lindaus und Wilbrandts in einer Weise huldigt, die ihm oft die schärfsten Vorwürfe über seine Kritiklosigkeit zuzieht.[1] Lange muß die Kritik mahnen, bis er sich endlich der »Beiden de Wit« Ferdinand v. Saars erbarmt, und nur der Stoff wie die Gelegenheit zur Ausstattung hat Martin Greif und seinem »Prinz Eugen« auf die Bühne des Burgtheaters verholfen. Fast wie durch einen Zufall verirrt sich der unbekannte Name Ibsen am 26. Oktober 1876 auf den Zettel des Burgtheaters, in das die »Nordische Heerfahrt« für fünf Abende einzieht, mit kühlem Respekt aufgenommen und behandelt.[2]

Der Spielplan ist beherrscht vom spießbürgerlichen Schau- und Lustspiele, wie es L'Arronge, Triesch und andere bringen, während das feinere Konversationsstück, das zum Beispiel noch der alte Bauernfeld mit etwas erstarrender Technik versucht, stark zurücktritt gegen possenhafte Produkte, obenan die kleinen und großen »Mosers«, die eine vollendete Darstellung nun zum lustigen Siege führt. Thimig, der idealisierte deutsche Hanswurst, und Frau Hartmann sind die glückbringenden Paten, welche unzählige deutsche und französische Schwänke aus der Taufe heben. Leichte Poesie findet eigentlich nur in der graziös tändelnden, noch an die alten Burgtheaterspanier anklingenden Form von Doczis »Kuß«, dem das Burgtheater zu stimmungsvollsten Szenerien ein unüberwindliches Aufgebot anmutigster Schauspielerkünste lieferte, willige Aufnahme. Bis auf den heutigen Tag haben an Kotzebue gemahnende Harmlosigkeiten wie »Rosenkranz und Güldenstern«, dem die Anonymität des Verfassers, als welcher sich Michael Klapp entpuppte, einen Reiz mehr gab, der »Bibliothekar« oder »Krieg im Frieden« den Protest gegen ihre »Burgtheaterfähigkeit« bei bestem Wohlsein überstanden. Einem viel bedenklicheren Genre gehört die »Tochter des Herrn Fabricius« von Wilbrandt an, der eigentlich nur die vollendete Leistung Sonnenthals zugleich die Existenzberechtigung und den stehenden Platz im Repertoire verschaffte. Atmete man da »Zuchthausatmosphäre«, so wehte durch das moderne französische Stück eine ganz andere Luft. Es ist Dingelstedt und seiner Konkurrenz mit Vorstadtbühnen zu danken, daß sich nunmehr der französische Import bedeutend verteuerte, ja, daß in Form einer »Prime« Tantiemengarantien geleistet werden mußten, oft noch vor der Pariser Aufführung. Mit Recht hat das Burgtheater, dessen geistiger Entwicklungsgang und Geschichte schon die Unentbehrlichkeit des französischen Stückes beweisen, Pailleron und Augier, freilich nicht in ihren besten Arbeiten und nicht immer in der glücklichsten Darstellung — Frau Wolter war sowohl für »Spätsommer« als für »Die Abenteurerin« zu wuchtig und schwer geworden — ohne rechten Erfolg gebracht und in den reizenden Musset-Stücken »Eine Laune« und »Man muß nichts verschwören« die Gabillon, Janisch, Sonnenthal, Baumeister zeigen lassen, wie die alte Plauderkunst des Burgtheaters noch lebte, es fehlte aber die bewußte, sichere Auswahl des Angebotenen, ein Stück wie »Samuel Brohl« von Meilhac kann, teuer bezahlt, nicht einmal aufgeführt werden, während man die angebotenen »Fourchambaults« verschmäht. Dagegen siegt »Fromont junior und Risler senior« über alle moralisierenden Bedenken durch eine ganz einzige Darstellung; neben Sonnenthals erschütternden Risler tritt der

---

[1] Bei Wilbrandts »Wege des Glücks« (1876) bricht selbst der wohlwollende Wittmann los (Neue Freie Presse, Nr. 4224): »Billig fragen wir, wie es mit der Leitung eines Theaters bestellt ist, bei dem man solche Ungeheuerlichkeiten erlebt und aufs tiefste müssen wir bedauern, daß Herr von Dingelstedt, als er jüngst die Baronie erhielt, nicht auch zugleich mit dem unter echten Edelleuten heimischen Sinn für Anstand und gute Sitte belehnt wurde.«

[2] Speidel (Neue Freie Presse Nr. 4382) nennt es zu modern: »Ohne die gegenwärtige Liebhaberei der germanischen Dichtung für das Nordische wäre es, rein poetisch genommen, nicht recht erfindlich, weshalb Herr Ibsen den weiten Weg über Island und Norwegen eingeschlagen, um in einen Pariser Salon zu gelangen, wo er sich zwischen George Sand und den jüngeren Dumas niedersetzte. Wir möchten Herrn Ibsen vorschlagen, mit seiner Muse um einige Breitegrade südlicher zu ziehen. Er ist ein moderner Mensch und sollte mit seines Gleichen zusammenwohnen.« Uhl (Abendpost Nr. 247) nennt das Werk manchmal geradezu »genial, er kommt fast Hebbel nahe«. Graf Sullivan (der Gemahl der Wolter) an Förster: »Von der nordischen Heerfahrt erwartet sich Charlotte nicht zu viel. Ganz abgesehen von dem Mißerfolg in Dresden hat die soeben stattgefundene Reprise der Hebbelschen »Nibelungen« einen für die Novität recht gefährlichen Vergleich nahe gelegt.«

geniale Delobelle Gabillons, die reizende Desirée der Janisch, der treffliche Fromont Hartmanns; die weibliche Hauptrolle, die der Wolter wieder gar nicht lag, kam erst durch andere Darstellerinnen wie die Mitterwurzer, Janisch, Buska und andere zu richtigerer Geltung.[1] Es ist der Trumpf der wenig erfolgreichen Jahre 1876 und 1877.[2] Auch die eifrig gepflegten Reprisen treffen nicht das Richtige; zum Teil durch unglückliche Besetzung, wie die »Familie nach der Mode«, zum Teil durch planlose Auswahl, wie unter anderen die Reprise der »Beiden Klingsberg« (1878) beweist.

Das ganze Schwergewicht liegt auf den teils erneuten, teils frisch geschaffenen Aufführungen von Werken, welche ihren Platz nicht im vorüberziehenden Tagesrepertoire, sondern in der Weltliteratur behaupten. Für diese großen Aufgaben fehlten aber oft noch die Schauspieler; zwar entbehrte auch das Lustspiel einer ersten komischen Alten, wo die Haizinger sich auf ihren Ehrenplatz in der Loge zurückzog, und Dingelstedt knüpfte vergebliche Unterhandlungen mit der Frieb-Blumauer an; aber vor allem fehlte die Sentimentale, der jugendlich-tragische Held. Nach einigen mißglückten Engagements[3] und nachdem Fräulein Baudius als Frau Wilbrandt 1877 ausgeschieden war, erschien Fräulein Heese, die sich aber doch sowohl durch ihren Ton als ihre Erscheinung mehr den vornehmen Salondamen zuneigte. Jedoch unmittelbar darauf wurde das eifrig gesuchte junge Mädchen in Josefine Wessely entdeckt, einer Wienerin, die ihre kurzen Lehrjahre bei Förster in Leipzig zugebracht hatte. Das Publikum bejubelte ihre Louise, Klärchen, Gretchen, Emilia Galotti, die ihr Gastspiel im Februar 1878 vorführte; Dingelstedt rief ihr zu: »Endlich wieder ein Gemüt, beinahe ein Temperament!« In diesem Worte liegt, was diesem herrlichen Talente, eine der echtesten Sentimentalen, welche die deutsche Bühne je gesehen, fehlte. Ein Mangel an Entwicklungsfähigkeit gesellte sich hinzu, der die gefährliche Höhe, die sie als halbes Kind erobert, nicht steigerungsfähig machte. Aber sie war und blieb Poesie, voll Gesundheit und wienerischen Reizes![4]

Kein größerer Gegensatz als zwischen ihr und dem tragischen Helden, den sich das Burgtheater in Emerich Robert erst allmählich erziehen sollte. Als er im April 1878 kam, erlebte er zunächst dasselbe Schicksal, das seinen anderen Kollegen vom Stadttheater, der Frank und Reusche, beschieden war: »Alles, was da herüberkommt,« meint einmal Speidel, »scheint um einen halben Kopf kleiner.« Einerseits wurden ihre Leistungen nicht voll genommen, andrerseits fühlten sie sich gedrückt und wurden auch zur Seite geschoben. Dies ging bei Robert um so leichter, als der herrlichen, echt tragischen Erscheinung sowohl die hinreißende Leidenschaft als der bestechende Glanz stimmlicher Mittel fehlte. Man vermißte die Sonne, und erst der ausreifenden Kunst des unermüdlich strebenden Darstellers und seiner geistigen Kraft gelang es, die schwerlagernde dumpfe Wolke seines Wesens durch helle, sieghafte Blitze zu erleuchten, und die Manier, deren Opfer er zu werden drohte, völlig zu überwinden. Aber weder in seinen Antrittsrollen als Marc-Anton und Fiesko, noch in den ersten neuen Rollen wurde er im Burgtheater sofort heimatsberechtigt.

So waren mit dem Jahre 1879 die klaffenden Lücken teilweise ausgefüllt, zugleich auch die Schaar kleinerer Kräfte durch tüchtige Leute wie Nötel, Schreiner, Fräulein Walbeck und andere trefflich verstärkt worden. Zu den schauspielerischen Kräften gesellt sich auch nunmehr die Kunst des Dekorateurs,

---

[1] Hartmann berichtet an Förster: »Der Erfolg gestern abends war so eigentümlich, daß ich Ihnen nur sagen kann, wir werden trotz Opposition und Abscheu des Publikums wahrscheinlich doch volle Häuser machen. Sonnenthal hat sich selbst übertroffen. Alles schwärmt für ihn und ich allen voran. Er hat Töne oder vielmehr versagende Töne gebracht, die erschütternd wirkten. Der Erfolg der beiden letzten Akte war denn auch ein großartiger.«

[2] Am Neujahrstage 1877 gehen 600 fl. ein, am 3. Jänner bei den »Hagestolzen« 142 fl. Am 6. Februar berichtet Förster an seine Frau: »Burg und Oper machen schlechte Geschäfte, die Stimmung am Burgtheater ist furchtbar. In 14 Tagen drei so alte Schmöcker wie »Zurücksetzung«, »Majoratserbe«, »Drei Tage aus dem Leben eines Fürsten«, das ist stark. Alle Novitäten sind durchgefallen, nur Fromont zieht.«

[3] Dingelstedt schreibt am 19. Juni 1876 an Förster: »Wie schwer es ist, für das Burgtheater zu erwerben, habe ich mit und nach Ihnen recht deutlich empfunden.«

[4] Vgl. A. v. Weilen in »50 Jahre Hoftheater« 2, S. 60. Dingelstedt schreibt am 20. Februar an Förster: »Ihnen, dem Entdecker und Förderer dieses echten, schönen, seltenen Talents gebührt der Dank des deutschen Theaters und mehr als Dank, eine reelle Erkenntlichkeit des Burgtheaters, dem Sie den Besitz dieses seltenen Talentes nicht nur gegönnt, sondern zugewendet haben, sich selbst und zahlreiche andere Bewerber zurücksetzend.«





WIEN

JOSEFINE WESSELY ALS PREZIOSA





EMERICH ROBERT ALS MARC ANTON

Garderobiers, Maschinisten, in Franz Gaul, Josef Fux, Burghart, Brioschi und anderen erstanden Künstler dieser Hilfsfächer, welche nun wesentlich ein Teil des Bühnenwerkes wurden, sie strebten danach sowohl den gereifteren Anschauungen des Publikums über historische Richtigkeit als den Forderungen an das schöne glanzvolle Bild mit allen Mitteln moderner Technik zu entsprechen. Gerade hier macht sich die Ungleichheit der Behandlung am fühlbarsten; während alte und Dingelstedt gleichgültige Stücke mit dem armseligen Meublement der Laubeschen Zeit ihr Auskommen finden müssen,[1] werden weder Zeit noch Kosten gespart, die Lieblinge des Direktors in vollster Pracht erscheinen zu lassen.

So hat er im Jubiläumsjahre eine Reihe Schillerscher Dramen neu besetzt und teilweise von den alten Strichen befreit, aber nicht vom Grunde aus neu gestaltet: zur Enthüllung des Schiller-Denkmals kamen »Die Räuber« im Kostüme des 18. Jahrhunderts, mit Mitterwurzer als Franz, eine Leistung, die als höchst ungleichmäßig bezeichnet wird. Es folgt der viel besser geglückte »Demetrius« mit der neu szenierten »Glocke«, andere Stücke erfahren keine wesentlichen Veränderungen. Die folgenden Jahre bringen eine Erneuerung der »Braut von Messina« (1877), in der die Wolter große Fortschritte bekundete, »Kabale und Liebe« mit Lewinsky als Miller,[2] dem »Don Carlos« (1879) werden die Audienz- und Inquisitorszene eingefügt,[3] die — vielleicht auch durch Mitterwurzers Leistung als Philipp — einen ungeheuren Eindruck machen, so wenig die ganze Vorstellung mit Robert, Krastel, Janisch und Wolter volle Zustimmung findet. Eine intensivere Beschäftigung mit Schiller stellt Dingelstedt in der Regiesitzung vom 31. Mai 1879 in Aussicht, in der er sein Projekt eines »chronologischen Zyklus sämtlicher Schillerschen Dramen an zwölf Abenden« vorlegt, um so »das große Ziel nie außer acht zu lassen, bis zur Eröffnung des neuen Hauses das gesamte klassische Repertoire, deutsch und französisch, in einer des ersten Deutschen Theaters würdigen Gestalt beisammen zu haben«.



Klara Heese.

Es erscheinen nun alle großen deutschen Dichter: Kleist mit dem glänzend ausgestatteten »Käthchen von Heilbronn« in einer von Dingelstedt selbst besorgten Einrichtung, die sich viel mehr an den Originaltext hielt, als die Bearbeitung Laubes, und dem viel weniger durchgreifenden »Prinz von Homburg«;[4] Lessing mit dem »Nathan« und der »Minna von Barnhelm«; Hebbel mit der »Agnes Bernauer«, die weder die szenischen Lockmittel noch die Darstellung durch Fräulein Frank auf der Bühne erhielten, den »Nibelungen«, vor denen Uhl (1876) ausruft: »Ein großes tragisches Ensemble ist geschaffen«, und der »Judith«, wo die gewaltige Leistung der Wolter kein Gegengewicht an dem

---

[1] In »Schach dem König« wurden die Pfeifen mit Reibzündhölzchen in Brand gesteckt und die Briefe, mit Poststempeln versehen, überbracht.

[2] Vgl. Bettelheim-Gabillon, S. 181.

[3] Hofmann hat auf das Ansuchen Dingelstedts um Aufnahme dieser Szenen schon am 29. Mai 1875 erwidert: »daß Zensurbedenken einer früheren Zeit unter den gegenwärtig so geänderten Verhältnissen namentlich dann einer entsprechenden Modifikation zu unterziehen seien, wenn sie, wie in dem gegenwärtigen Falle, klassische oder in den vollen geistigen Schatz aller Gebildeten übergegangene Stücke betreffen und daher nicht leicht ohne eine gewisse Kompromittierung des Instituts selbst sowie der die Zensur ausübenden Behörde aufrecht erhalten werden könnten. Wenn die Traditionen des Hofburgtheaters einerseits die möglichste Berücksichtigung und Wahrung verdienen, so müßte doch andrerseits alles vermieden werden, was der künstlerischen und staatlichen Leitung dieses Instituts gegenüber den Vorwurf allzu weit getriebener und dadurch lächerlich erscheinender Ängstlichkeit zu rechtfertigen vermöchte.«

[4] Sonnenthal an Förster (14. November 1876): »Die Wiederaufnahme des »Demetrius« hat sehr eingeschlagen, weniger der »Prinz von Homburg«; das Stück wird sich wohl an keiner Bühne, am wenigsten bei uns in Österreich einbürgern.«

Holofernes Hallensteins fand; Grillparzers »Ottokar« kehrt nach langer Pause wieder, mit Hallenstein als König und Mitterwurzer als Zawisch, es folgt das »Goldene Vlies« (1877), »Des Meeres und der Liebe Wellen« (1880) mit der Heese. Auch Halm kommt wieder zu Ehren mit dem »Sohn der Wildnis« (1877) und mit der »Griseldis« (1881), die trotz der Wessely nicht mehr wirken wollte. Gutzkow und Laube finden wieder Aufnahme, der »Essex« macht sogar (1880) mit Wolter, Wessely und Robert, der hier den eigentlich ersten großen Erfolg feierte, starken Eindruck. Das englische Drama besteht wieder nur in Shakespeare; La Roche spielt noch (1876) den Shylock, nachdem Mitterwurzer ihn kurz vorher in einer damals befremdenden, allzu burlesken Auffassung vorgeführt, der »Hamlet« schreit (1877) nach besserer Darstellung und Bühneneinrichtung,[1] mit dem »Lear« (1879) machte Hallenstein einen großen Fortschritt, jedenfalls über seine beiden unmittelbaren Vorläufer Wagner und Förster hinaus, als Benedikt und Beatrice stritten (1879) Mitterwurzer und Heese; der alte Vorwurf der Übertreibung begleitet den Künstler auch auf das Gebiet des Lustspiels hinüber. In einer Bearbeitung Försters, die manche gestrichene Szene aufnahm, kam 1880 »Romeo und Julia« mit der Wessely und Robert.[2] Von dem klassischen Drama der Franzosen stand außer Molières »Geizigem« und der »Phädra« nichts auf dem Repertoire; wohl um die neuere Tragödie wenigstens zu markieren, fand Viktor Hugos »Hernani« am 29. Mai 1879 Aufnahme, allerdings eine überaus frostige und ablehnende. An allen diesen und manchen anderen weniger beachtenswerten Werken waren kleinere und größere Eingriffe und Umbesetzungen mit recht verschiedenem Erfolge durchgeführt worden. Einer nicht viel kleineren Reihe klassischer Werke gegenüber ist Dingelstedt durch Bearbeitung und Inszenierung geradezu ein Neuschöpfer geworden und hat an ihnen seine Leistungen für die Königsdramen gesteigert und überboten.

Shakespeare, dessen »Schliemann« Dingelstedt genannt wurde, steht auch hier wieder im Vordergrund. Zunächst kommt der »Macbeth« in seiner Neubearbeitung (1876), wo die Wolter mit ihrer überkühnen Schlafwandelszene, die einen bis dahin unerhörten Realismus der Schauspielkunst bedeutete, den mächtigsten Eindruck machte, während Mitterwurzers interessanter, aber wieder stark uneinheitlicher und wenig heldenhafter Macbeth von manchen Seiten bedingungslos abgelehnt wurde. Am 6. Dezember 1877 folgt der »Sturm«, vielleicht zu sehr ins Ausstattungsstück und Melodram hinübergespielt, aber schon um des glänzenden Caliban Mitterwurzers willen eine mit Freude zu begrüßende Rettung. Der 3. Dezember 1878 brachte »Antonius und Cleopatra« in einer noch nie gesehenen Stimmung der Szenerie und des Kostüms und einer vollendeten Darstellung, in der die Wolter und Sonnenthal, denen Dingelstedt die Buchausgabe seiner Bearbeitung mit einem forciert-humoristischen Brief widmete, Gabillon, Robert und Wessely besonders hervorragten. Ägypten und seine königliche Schlange, Rom und seine Weltherrscher waren wahrhaft lebendig geworden. Freilich hatte er auch alles aufgeboten, die Buhlerin zu entlasten: indem er unterdrückte, daß sie die Flotte dem Octavius Cäsar ausgeliefert, erhob er sie fast zur »Braunen Heiligen«, während Antonius wieder etwas herabgesetzt erscheint. Werke, die für bühnenunmöglich galten, waren mit voller Sicherheit erobert. Dem Shakespeareschen Lustspiel dagegen hat Dingelstedt damals keine Beachtung geschenkt. Jedenfalls hat das Burgtheater durch ihn, wie Uhl sagt, »eine Shakespeare-Galerie erhalten, welche, wie die Rubens-Sammlung im Belvedere Wien zur Ehre und zum Ruhm gereicht«. Unter den deutschen klassischen Werken hat Dingelstedt zunächst den »Faust« (6. Juni 1877) in einer von ihm nur als provisorisch gedachten Form des ersten Teiles vorgeführt, während ihm für das in einem Vortrage mit großer Begeisterung entwickelte Projekt einer Aufführung des ganzen Werkes zunächst Bayreuth als die würdigste Stätte vorschwebte. Er hat damals den Text

[1] Neue Freie Presse Nr. 4534: »Unglaublich ist der Übergang von der Friedhofsszene zur Fechtszene. Auf dem Friedhof erscheint plötzlich ein Abgesandter des Königs, welcher Hamlet auffordert, sich mit Laertes zu versöhnen und zu diesem Behufe bei dem Fechtspiele zu erscheinen, um, wie er sagt, den Eindruck dieser Szene, nämlich der Szene auf dem Friedhof, zu verwischen. Man traut seinen Ohren nicht. Soweit sollte eine löbliche Burgtheaterleitung die Kollegialität doch nicht treiben, daß sie William Shakespeare reden läßt wie einen Baron.«

[2] Am 17. Juni dankt Hartmann im Auftrage der Direktion Förster für die Bearbeitung, die sich sehr bewährt habe und rühmt besonders die beibehaltene Expositionsszene der Diener: »Erinnern sie sich noch, wie früher »Romeo und Julia« begann? Auf jeder Seite der Bühne acht mit Schwertern bewaffnete Diener ein Spalier bildend, durch welches erst Bentivoglio und dann der Herzog auftrat.«

an einer Reihe von Stellen, wie in der Spaziergangszene erweitert, die Walpurgisnacht in einer Wandeldekoration vorgeführt und mit »Trüber Tag, Feld« zusammengezogen; als Gretchen war Fräulein Heese zu schwach, Sonnenthal gab einen vielversprechenden Faust, Mitterwurzers »Mephisto« wird nicht nur von Speidel als »gräßlicher Hanswurst« abgelehnt. Hatte er hier die Dichtung pietätvoll geschont, so hauste er fürchterlich in den weiten Gefilden der verschiedenen Fassungen des »Götz von Berlichingen«. Was er daraus in der Aufführung (1879) schuf, war ein herrliches lebenstrotzendes historisches Bilderbuch, eine Aufeinanderfolge von Szenen, die zum großen Teil auf die erste Gestalt des Werkes zurückgingen, aber in eigenen Zutaten und Ausführungen wohl die kühnsten Eigenmächtigkeiten, die sich je ein Bühnenbearbeiter erlaubt, aufweisen.[1] Sie verdienen den schärfsten Tadel — aber wer hat nicht im Theater atemlos gesessen, uneingedenk aller Philologie, wenn Charlotte Wolter wie eine Versteinerung am Fenster stand, bis sich der markerschütternde Schrei, mit dem sie den heraneilenden Vehmrichter erkannte, von den lange vorher schon geöffneten Lippen löste, wenn sie sich in fürchterlichen Zuckungen von einer Seite der Szene auf die andere warf, bis sie der lauernden schwarzen Gestalt in die Arme sank und hinter den Vorhang gerissen in der eisernen Umklammerung der unbarmherzigen Hände gurgelnd verröchelte? Und daneben: welch herrlich befreiendes Lachen, welch tiefe Rührung erweckte der feste, treuherzige Götz Baumeisters in seiner vollsaftigen Kraft und Sicherheit, der dröhnende Selbitz Gabillons, in den, wie ein Kritiker ausruft, der Geist Hebbels gefahren zu sein scheint, oder der frische Junge Georg, der die berühmte Bubengalerie der Hohenfels um ein Prachtexemplar vermehrte?! Jede Leistung bis ins kleinste, jede Szene bis auf die unbedeutendsten Nebenfiguren trug den Stempel der Vollendung: der dicke, schnaufende Hauptmann Schönes wirkte ebenso ergötzlich wie die angstzitternden Ratsherren, die Kampfszenen auf freiem Felde waren ebenso stimmungsvoll durchgeführt wie der Abzug der Mannschaft von der Burg oder der ergreifende Tod des Ritters im Kerkergärtlein. Vollendeteres hat die deutsche Bühne in dieser Art wohl nicht wieder geboten. »Ein Huldigungsfestzug für Goethe, angeführt von Dingelstedt!« lautet Speidels Merkwort.

Und ganz in derselben Weise bringt Dingelstedt das Drama eines österreichischen Dichters, das die Vorzeit schmählich verkannt, zur vollsten Geltung. »Weh dem, der lügt«, erlebte unter der Initiative Gabillons am 29. November 1879 eine Auferstehung, wie sie freudiger wohl nie einem anderen Kunstwerk beschieden. Es war wieder nicht nur die feinste Abstimmung in der Szenerie, sondern hauptsächlich die ihr geistesverwandte darstellerische Kunst, die dadurch siegte, daß sie das Werk frisch und frei als ein modernes Lustspiel behandelte, ja selbst den Effekt der Posse nicht scheute, wie sie das dem Hanswurststück nahe verwandte Spiel streift. Das Publikum wurde geradezu überrumpelt. Im Mittelpunkte stand Hartmanns Leon, mit dem er selbst seinen Heinz überflügelte: herrlichere Einfalt, rührendere Kindlichkeit und tieferes Empfinden sprach wohl nie von der Szene herab zu den Hörern. Gabillons Kraftfülle konnte sich in dem ungeschlachten Kattwald ausschwelgen, Mitterwurzers Galomir wurde zum würdigen Seitenstück seines Caliban, Roberts Atalus war von unbeschreiblicher Wirkung durch die unbewußte Selbstparodie seines Wesens, die dem Künstler in manchen Lustspielrollen großen Erfolg bereitete, als Edrita wechselten Hohenfels und Wessely ab, die eine feiner und kecker pointierend, die andere bodenständiger, echter. »Nichts vom Buchgeschmack bleibt zurück, alles ist Bühne und Schauspiel« ruft wieder Speidel begeistert aus.[2]

Die volle Drastik, die hier durch die Poesie gebunden war, konnte sich in Molières »Eingebildetem Kranken« ganz frei austoben, und ungetrübte Heiterkeit waltete auf der Szene wie im Hause bei

---

[1] Vgl. Eug. Kilian: Dramaturgische Blätter, S. 198ff.

[2] Die Neue Freie Presse Nr. 5480 brachte am Tage der Aufführung ein Gedicht von Bauernfeld mit dem Rufe »Weh dem, der zischt!« Bettelheim-Gabillon, S. 182 f. Am 25. Oktober hat Dingelstedt das Werk zur Aufführung eingereicht: »Bei der dominierenden Popularität des Dichters in Wien wird das Experiment einer Wiederaufnahme des vor 20 Jahren mit Eklat durchgefallenen Stückes an und für sich interessant sein und im höheren Sinne zugleich als Gradmesser dienen für die inzwischen vollzogenen Wandlungen in dem Urteil des Publikums und in dem künstlerischen Zustand der Anstalt.«

der Aufführung am 3. März 1878. Mit einer Lust ohnegleichen schuf Frau Mitterwurzer die Rolle der Toinette und Lewinsky fand für den Hypochonder einen glücklich parodistischen Ton, der selbst Dingelstedt zu brieflichen Lobesworten hinreißt.

Jedenfalls sind die Worte, die Dingelstedt in der Vorrede zu »Antonius und Cleopatra« niederschreibt, nur die volle Wahrheit:

»Unter bewundernswerter Teilnahme eines Publikums, welches man als frivol und jeder ernsten Richtung in der Kunst abhold hat verleumden wollen, sind ganze seitliche, verloren gegangene oder verloren gegebene Provinzen aus dem Weltreiche der Poesie dem deutschen Theater eine nach der andern zurückerobert und sogar unter Anerkennung des kritischen Parlaments okkupiert, annektiert, fruktifiziert worden.«

Während Dingelstedt nur seinen Liebhabereien fröhnt und sich selbst glänzend in Szene setzt, fallen wie durch Zufall zwei große künstlerische Resultate dabei ab: die Erziehung des Publikums und seiner Schauspieler zu großen, bisher ungestellten Aufgaben. Was Laube in seiner späteren Zeit gänzlich vernachlässigt hat, wird durch Dingelstedt weniger bewußt, als mit jenem Glück, das ihm immer hold war, erreicht. Die Zuschauer nehmen freudig die stärksten Zumutungen auf, die er an ihre Fassungskraft stellt; daß er diesen Erfolg Lockmitteln dankte, welche oft von dem Original abführten und vom Standpunkt höherer Kritik nur als bedenklich bezeichnet werden können, beeinträchtigt sein Verdienst gewiß, aber hebt es nicht auf; was ein Jahrhundert früher Schröder getan, hat Dingelstedt hier wiederholt: er hat Shakespeare in Gestalt seiner eigenen Zeit gegeben und ihm auch andere klassische, deutsche Werke nachgeformt. Diese Bühnenform, die das große Drama angenommen hatte, wirkt auch bestimmend auf die schauspielerischen Leistungen. Szenerie und Kostüm, das Milieu, wie wir heute sagen, schafft sich eine neue darstellende Kunst; ihr Wesen ist dekorativ, malend, naturgetreu. Jene feste Schranke, die Laube noch zwischen der Spielweise im klassischen und im modernen Drama errichtet hatte, ist niedergebrochen. Man sucht durch Farbe und Deutlichkeit zu wirken, um sich seiner Umgebung anzupassen, man hebt sich aber auch gelegentlich heraus, um von ihr nicht erdrückt zu werden. So ist dieser neue Stil, der nach rückhaltloser Entfaltung der Individualität strebt, eine große Gefahr für die Schauspielkunst, namentlich nach ihrer rhetorischen Seite hin; jedoch im Burgtheater waren zwei Elemente vorhanden, welche jede Ausschreitung hintanhielten; das eine liegt in der Vergangenheit, der festen, unzerstörbaren Tradition, das andere in dem Direktor, der gerade über die einheitliche Wirkung seiner Tableaus sorgsam wachte.



Eduard Wlassack.

Am meisten bedroht waren natürlich jene Talente, deren Natur die künstlerische Zucht als harten Zwang empfand, wie namentlich Charlotte Wolter, bei deren Lady Macbeth Uhl wünschte: »Etwas weniger Makart und etwas mehr Shakespeare«, deren Eboli Speidel wie ein Gemisch aus Dumas und Wilbrandt erscheint. Welche Kraft dieser alten neuen Wiener Schule innewohnte, bewies sie bei den sogenannten Mustergastspielen im Sommer 1880 in München, wo die Künstler des Burgtheaters, namentlich der zu Hause etwas zurückgesetzte Krastel, ihre Bühne zu vollstem Siege führten. Vielleicht war es bei allem Glanze für das Burgtheater ein großes Glück, daß die Herrschaft Dingelstedts nicht länger andauerte. Jedoch mit dem Ende der Siebzigerjahre hat er auch seine einstigen Gegner bekehrt, und Ludwig Speidel hat zu Beginn des Jahres 1880 für ihn die schwerwiegenden Worte: »Alles Interesse fliegt dem Burgtheater zu, der Name seines Direktors ist bezeichnend für eine Epoche der Wiener

Kunstgeschichte.« Und mit demselben Enthusiasmus begrüßt auch der neue Generalintendant den Direktor. Am 9. April 1880 wurde diese Behörde neu systemisiert, an die Spitze trat Leopold Freiherr von Hofmann, dem wir schon zu wiederholten Malen als freisinnigem Zensor des Burgtheaters begegnet sind.[1] Diese eingreifende Veränderung macht auch eine Umarbeitung der Instruktion notwendig, die, nachdem der alte Eisenreich in Pension ging, der Februar 1881 zum Kanzleidirektor der Generalintendanz ernannte Dr. Eduard Wlassack, ein Mann, der ungewöhnliche Arbeitskraft, eindringende Geschäftskenntnis mit ausgesprochenstem Theatersinn vereinte, ausführte. Zugleich wird am 9. Juni Dingelstedt zum Leiter beider Hoftheater ernannt.



Leopold Freiherr von Hofmann.

So hatte denn nun Dingelstedt sein höchstes Ziel erreicht. Aber — zu spät! Er ist ein müder, kranker Mann. Gegen Förster hat er noch 1879 das Projekt entwickelt, ihn als Direktor des Burgtheaters und Angelo Neumann als Direktor der Oper zu gewinnen, 1880 spricht er in trüben Briefen die sichere Befürchtung aus, er werde das neue Haus nicht mehr erblicken. Zur Ausführung und Vollendung des Baues hat er unermüdlich gedrängt; so oft von dem seit 1874 langsam anwachsenden Defizit die Rede war, hatte er auf die Notwendigkeit, so schnell als möglich dem gerade für seine Arbeit ungenügenden alten Gebäude den Rücken zu kehren, hingewiesen, verschiedene Pläne, inzwischen das Stadttheater oder die komische Oper zu adaptieren, wurden nach reiflicher Diskussion wieder fallen gelassen. Schon im September bittet er um Fristerstreckung für die Übernahme der Oper, im Oktober fordert er die definitive Enthebung von dieser Stellung. Noch gewann er Ende des Jahres 1880 Frau Schönfeld, auf welche schon öfters aufmerksam gemacht worden war, für ältere Rollen[2] und sah sich verpflichtet, nachdem Mitterwurzer gar nicht festzuhalten war,[3] ihn, nachdem der Gedanke, Sigwart Friedmann zu engagieren, fallen gelassen worden, durch Adolf Klein zu ersetzen. Das Repertoire weist in den ersten vier Monaten des Jahres 1881 nur

---

[1] In seiner Ansprache sagte er: »Ich hatte darauf geachtet, daß die schöne Renaissance, welcher mein verehrter Freund, der gewaltigste und geschmackvollste Dramaturg der neueren Zeit, unter vollster Beistimmung der obersten Chefs das Burgtheater entgegengeführt hat, nicht durch Hereinmengen des Barocken — sprechen wir es mit einem mehr landläufigen Worte aus — des Zopfes verunstaltet werde. Meine Bestrebungen gingen daher auf einen zielbewußten, aber maßvollen, der Würde des Ortes stets entsprechenden Fortschritt.«

[2] »Später«, sagt Dingelstedt in seinem Berichte, »werden einmal Frau Hartmann, eventuell Frau Mitterwurzer außerordentliche Darstellerinnen dieses für die Pflege des Lustspiels wichtigen Faches abgeben.«

[3] Dingelstedt berichtet: »So brauchbar derselbe, und zwar in allen Gattungen des Repertoires sich erwiesen hat, ist es ihm doch nicht gelungen, in großen Aufgaben, nach denen er fortwährend strebt (König in »Don Carlos«, Mephisto, Macbeth und so weiter), sich ein Publikum zu schaffen; es hat vielmehr seine Unzulänglichkeit in solchen Rollen den Erfolg wichtiger Vorstellungen wesentlich geschädigt. Ebenso steht zu besorgen, daß die wunderliche Gemütsart Mitterwurzers wie sie sich seit Jahr und Tag augenscheinlich immer störsamer entfaltet hat, vielleicht in ganz kurzer Zeit ihn für jeden Geschäftsverkehr wie auch beim Publikum unmöglich machen wird.«

eine einzige Novität auf, neben einer zum 15. Februar durch einen Prolog Schlesingers und die Aufführung des »Nathan« begangenen Lessing-Feier und dem prächtigen Bilderbuche, das er bei der Wiederaufnahme von Freytags »Brautfahrt« aufblätterte, die jetzt durch Ausstattung und vollendete Darstellung, namentlich von Seite Baumeisters, siegte, während der »Struensee« M. Beers im Operntheater gänzlich mißglückte.

Noch hat er manchen großen Plan, den er auszuführen hofft: dem neu hergerichteten ersten Teil des »Faust« soll der zweite zum Schlusse des alten Hauses folgen, »Heinrich VIII.« lockt ihn zur Bühnengestaltung, eine Lieblingsidee, die Aufführung des von ihm bearbeiteten »Tollen Tags« (Figaros Hochzeit), die bisher immer die Weigerung Frau Gabillons, die Marcelline zu spielen, vereitelt hatte, steht noch auf seinem letzten Programm für 1882, das sich trostlos über die gegenwärtige Produktion äußert.[1] Er will nun auch, wie es in seinem Prinzipe gelegen, die Komödien Shakespeares, »welche sich bisher nur vereinzelt und in veralteten und ungenügenden Bearbeitungen auf dem deutschen Repertoire herumtreiben«, mit seiner gänzlich neuen Bearbeitung von »Wie es Euch gefällt« in Angriff nehmen. Über alle diese Entwürfe sprach der Tod sein Schlußwort. Am 15. Mai 1881 schied Dingelstedt aus einem Leben, das ihm so vieles verschwenderisch zugeworfen und so wenig wirkliche Befriedigung gegeben. Und wie mit seinem Erdenwallen geht es auch mit seinem Bilde in der Geschichte der deutschen Bühne. Sein Name ist, wie Sonnenthals tiefempfundene Grabrede sagt, mit unverlöschlichen Lettern in der Geschichte des Burgtheaters verzeichnet, seine glänzenden Taten wirken bis auf den heutigen Tag sichtbar nach — jedoch er selbst ist rasch vergessen worden. Er hat nicht einen wirklichen Freund hinterlassen, während der schroffe Laube viel gehaßt und viel geliebt wurde. Seinem Wesen fehlte der Ernst, in Kunst wie im Leben, er war keine Persönlichkeit bei allen seinen glänzenden Eigenschaften, und so hat über ihn als Menschen, als Dichter wie als Theaterleiter, die streng richtende Nachwelt den Stab gebrochen.

Freiherr v. Hofmann übernahm selbst die Leitung; von vornherein stand es fest, daß dieses Provisorium erst, nachdem man auf das sorgfältigste nach dem richtigen neuen Manne gesucht, enden solle. Daß eine solche Übergangszeit keine großen künstlerischen Taten mit sich bringen kann, liegt auf der Hand. Unmittelbar nach Dingelstedts Tod ging der von ihm widerwillig angenommene „König Erich« Weilens in Szene (18. Mai), der nicht nur eine geistige Vertiefung des Dichters offenbarte, sondern auch Sonnenthal zum ersten Mal in einer Aufgabe zeigte, die ihn deutlich auf den »Lear« der Zukunft hinwies.[2] Unter dem Zeichen dieses Künstlers stand überhaupt das ganze Jahr. Als Autor debütierte er in Verbindung mit Triesch in dem freundlich aufgenommenen Lustspiel »Ein Anwalt«, am 1. Juni feierte er das Jubiläum seiner 25jährigen Zugehörigkeit zum Burgtheater. Das alte Haus hatte ja in den letzten Jahren zahlreiche solche in froher Bewegung begangene Feste bei Baumeister, Meixner, den beiden Gabillons[3] mitgemacht; aber hier wurde nicht nur von Publikum und Kritik der Schauspieler wie der Genius des alten, unsterblichen Burgtheaters gefeiert, auch die Huld des Kaisers verlieh ihm, der als Berater dem Intendanten treu zur Seite stand, die höchste Auszeichnung, die je einem darstellenden Künstler auf deutschem Boden beschert war, den Orden der eisernen Krone und den damit verbundenen Ritterstand, eine Adelung für den ganzen einst so mißachteten Beruf.[4]

Von Bedeutung war nur die Aufführung eines Schauspiels von Wilbrandt »Johannes Erdmann«. Nicht des Stückes wegen, das einen gegen alles Erwarten ungünstigen Erfolg hatte, aber um der Persönlichkeit seines Verfassers willen, der in die erste Reihe der Direktionskandidaten gerückt war.

---

[1] »Zum ersten Mal seit einer dreißigjährigen Theaterpraxis gehe ich in eine neue Saison, ohne eine einzige Neuigkeit ernsterer Gattung in Vorschlag bringen zu können. Was Bühnenvorstände und Bühnenkritiker seit Jahr und Tag vorausgesagt haben, ist auch buchstäblich eingetroffen: Die dramatische Produktion höheren Stils steht vollständig still.« Vgl. Neue Freie Presse 1881, Nr. 6004, 6044, 6159.

[2] Vgl. Eisenberg a. a. O., S. 226 ff.

[3] Vgl. Bettelheim-Gabillon a. a. O., S. 182 ff.

[4] Vgl. Eisenberg a. a. O., S. 229 ff.

Dingelstedt selbst hatte auf seinem Todtenbette auf Gustav Freytag und Paul Heyse hingewiesen, die beide keine Gnade vor den Augen der obersten Leitung fanden.[1] Daß ein Führer not tat, war klar. Bei der einzigen bedeutsamen Reprise dieser Spielzeit, dem »Treuen Diener seines Herrn«, entringt sich Speidels Munde trotz der schönen Leistung Baumeisters der Ausruf: »In der ganzen Darstellung vermißte man den Direktor. Der lange Zwischenzustand macht sich stark bemerklich«, und die gesamte Kritik wiederholt diese Mahnung. Kandidaten genug, unter denen auch Laube nicht fehlte, hatten sich gemeldet oder waren gemeldet worden, auch im Burgtheater selbst wurde eine an unglückseliger Halbheit, auch in der Darstellung der Wolter, krankende Aufführung der »Antigone«, die im Operntheater stattfand, als eine Bewerbung des Regisseurs der Vorstellung, Ludwig Gabillon, aufgefaßt.[2] Eigentlich aber schwankte die Entscheidung nur zwischen dem Theatermann August Förster und dem Dichter Adolf Wilbrandt. Das entscheidende Wort sprach L. Speidel in der Neuen Freien Presse (Nr. 6093), der, alle genannten Namen mit schärfster Kritik musternd, zu dem positiven Ergebnisse gelangt, daß Wilbrandt die einzige, vollberechtigte Anwartschaft auf die Stellung des Burgtheaterdirektors habe. In diesem Sinne ist auch der Besetzungsvorschlag Hofmanns gehalten.


Luise Schönfeld.

Er schildert die großen Schwierigkeiten der Burgtheaterführung nach Dingelstedts Tode, der eine unbedingte Autorität hatte, »die ihm selbst bei mannigfachen Verfügungen, die vielleicht einer nicht unberechtigten Kritik hätten unterliegen können, einen gewissen Schutz bot«. Dann kam das Provisorium, »wodurch die Künstler und insbesondere die Regisseure naturgemäß eine große Selbständigkeit erlangten«. Wilbrandt ist der einzige voll zu nehmende Kandidat. »Seine hervorragenden Eigenschaften, als eines der namhaftesten Schriftsteller und Dramaturgen Deutschlands, sind allenthalben bekannt, sein ebenso loyaler als tüchtiger Charakter steht außer allem Zweifel, er ist auch in schauspielerischen Kreisen eine hochgeachtete Persönlichkeit. Ungeachtet sein neuestes Stück »Johannes Erdmann« nicht von günstigem Erfolg begleitet war und es nahe gelegen wäre, bei diesem Anlaß nicht nur gegen den Dichter, sondern auch gegen den Direktionskandidaten, als der er ja längst bekannt war, zu Felde zu ziehen, hat sich der maßgebende Teil der Kritik in so anerkennender Weise geäußert, daß auch die letzte Schwierigkeit in meinen Augen verschwinden mußte.«

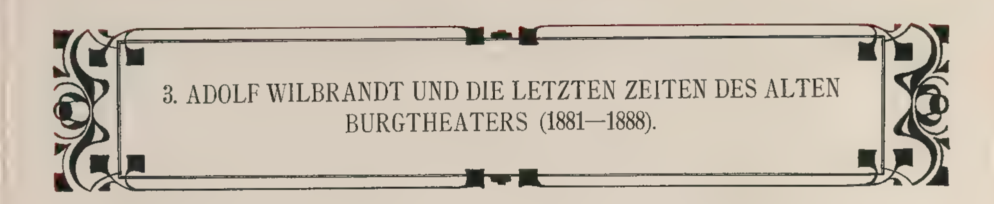
Noch nehmen die Unterhandlungen geraume Zeit in Anspruch; es gelingt Wilbrandt, der mit voller Begeisterung dem Ruf Folge leistet,[3] die artistischen Befugnisse des Direktors so unumschränkt als möglich festzusetzen. Mit 1. November 1881 ist Adolf Wilbrandt zum Direktor des Burgtheaters ernannt.

---

[1] S. S. Schlesinger im Wiener Tagblatt 1902, Nr. 132.

[2] Vgl. Neue Freie Presse Nr. 6037 f. (Wittmann.) Bettelheim-Gabillon a. a. O., S. 194 ff. Wilbrandt, Erinnerungen, S. 27.

[3] 4. Oktober: »Mein ganzes Herz ist bei der Sache. Ich lebe und webe in meinem neuen Beruf, dem ich alle meine Fähigkeiten, meine Reformideen und meine Erfahrung, meine Lernbegierde und meinen unumgrenzten guten Willen entgegenbringe.«



3. ADOLF WILBRANDT UND DIE LETZTEN ZEITEN DES ALTEN BURGTHEATERS (1881—1888).

Mit dem Namen Adolf Wilbrandt konnte der Theaterbesucher und Literaturkenner sowohl die schönsten wie die trübsten Vorstellungen verbinden. Als Mann von feinstem Geschmack, von tiefer, organischer Bildung und vornehmster Gesinnung hatte er sich in literarhistorischen Arbeiten, klassischen Übersetzungen und manchen Theaterarbeiten ernster und heiterer Art erwiesen; daneben aber standen Werke, die eine merkwürdige Erschlaffung offenbarten oder mit ihrem raffinierten Kitzel dem innersten Wesen eines echten Dichters zu widersprechen schienen. Von seiner dramaturgischen Begabung vollends hatte er noch nicht die geringsten Proben abgelegt.

So war es eigentlich ein Homo novus, der am 30. November der Künstlerschar des Burgtheaters gegenübertrat und sie mit einem einfach und bestimmt ausgedrückten Programme begrüßte, welches das unbedingte Recht, für das Ideal zu wirken, in Anspruch nahm. »Der Direktor eines Privattheaters hat es schwer, ein Idealist zu sein, der Direktor des Hofburgtheaters aber kann, darf und soll es sein.« Und er bezeichnet als die drei Feinde, die abzuwehren oder fernzuhalten seien: »aus dem Repertoire die Trivialität, von der Bühne die Unwahrheit, von der Kasse das Defizit«.

Bis auf den dritten Punkt, der den praktischen Anforderungen Rechnung trägt, ist es in seinem innersten Kerne ein durchaus literarisches Bekenntnis, das ein Dichter über der Türe des von ihm zu regierenden Theaters eingräbt. Die Gunst der Zeit hat ihm eine Wirksamkeit, wie er sie erträumt, auch gestattet. Die Schaubühne war von seinem großen Vorgänger in einen glänzenden Stand in Bezug auf Dekoration und Regie gesetzt worden, das an Dingelstedtschen Bearbeitungen geschulte, vielleicht auch schon etwas überreizte Publikum war bereit, reine, gesunde Kost willig aufzunehmen, die Entwicklung der literarischen Wissenschaften auf Universitäten, in Büchern und Zeitschriften bahnte eine vielseitige und zugleich philologisch sorgfältigere Ausbildung an, der Respekt vor dem Dichtwerke und seiner szenischen Form hatte sich gemehrt.

Es sind frohe Hoffnungen, die Wilbrandts Amtsantritt begleiten. Aber gleich in den ersten Tagen seines Wirkens sollten sie eine schwere Erschütterung durch die furchtbare Katastrophe des Ringtheaterbrandes erleiden.

Die helle Lohe, die am 8. Dezember 1881 aus dem schmucken Gebäude emporflog, leuchtete entsetzlich in alle Theaterbauten Deutschlands hinein, die Schäden dieser gefährlichen Labyrinthe rückhaltlos aufdeckend, und das Winkelwerk des uralten Hauses am Michaelerplatz ward namentlich zum Gegenstand unmittelbarster Sorge und schwerster Bedürfnisse. Der Druck des Augenblicks zwang zu sofortiger Schließung des Burgtheaters; nachdem durch einen vollen Monat (vom 23. Dezember 1881 ab) alle unter den herrschenden Verhältnissen nur möglichen Sicherheitsvorkehrungen geschaffen worden, präsentierte es sich bei seiner Eröffnung am 24. Jänner 1882 mit seinen eisernen Notstiegen in einer keineswegs verschönten Gestalt, die aber, wie man nun ernstlich versprach, bald der gänzlichen Demolierung zugeführt werden sollte. Die Beschleunigung des neuen Baues, die größere Sorgfalt für die Sicherheit des Publikums, schließlich der Gewinn einiger junger Kräfte aus dem zerstörten Theater,







ADOLF WILBRANDT

von denen Max Devrient am meisten für die Zukunft versprach und hielt, sind das positive Resultat, welches aus dem namenlosen Unglück erfloß.

Aber zunächst waren die Wochen, in denen man noch in den vom Publikum gemiedenen alten Räumen fortspielen mußte, sowie die während der Sperrung im Operntheater stattfindenden Vorstellungen weder ein künstlerischer noch ein materieller Gewinn. Nie hat das Schauspiel dort eine wirkliche Heimat gefunden, selbst nicht unbedeutsame Reprisen, wie die des »Othello« und des »Tell« mit Sonnenthal, gingen ziemlich unbeachtet vorüber. So endet das Jahr mit einem Defizit, und auch die Aussichten für die Zukunft sind recht trübe.[1]

Schnelle, energische Tätigkeit war notwendig, sollte das Publikum wieder dem Burgtheater zugeführt werden. Schon die ersten drei Novitäten,[2] die das neue Spieljahr bringt, kennzeichnen den Geist, der mit Wilbrandt ins Burgtheater eingezogen: Jordans »Durchs Ohr« repräsentiert das feinere Lustspiel, das über die bei Dingelstedt zu sehr begünstigte Marktware siegt, »Die Lerche« schafft der französischen Produktion wieder den ihr gebührenden Platz im Spielplane, »Elektra« endlich ist der erste Schritt zu einer Erweiterung des klassischen Repertoires aus älteren und fremden Literaturen. »Wir wollen ein modernes Trauerspiel aufführen, das zufällig der alte Sophokles gemacht hat, und es soll so lebendig und natürlich wie nur möglich sein!« So hatte Wilbrandt zu Charlotte Wolter vor der Aufführung der »Elektra« gesprochen, die der verunglückten »Antigone« Trutz bieten sollte. Ein voller Sieg war es nicht: einerseits stand das Publikum dem Werke fremd gegenüber, andererseits aber hatte auch die Darstellung, mit Ausschluß der Wolter, die in einsamer Größe emporragte, den richtigen Ton nicht gefunden, noch weniger wirkte der später angefügte »Cyclop«, dessen Scherz trotz Gabillons grotesker Kraft doch zu vorweltlich berührt — demungeachtet hat der Abend, nach Speidels Wort »nach Zukunft ausgeschaut!«



Max Devrient.

Es war kein nachhaltiger Erfolg, aber jedenfalls eine ausgezeichnete Vorstufe für den ungeheuren Triumph, den am 29. Dezember 1886 der »König Oedipus« feierte. Das Werk, dessen Chöre verkürzt

[1] Wilbrandt weist nach, daß dem Burgtheater durch die Schließung 50.000 Gulden entgangen sind, durch die neuen Adaptierungen und Einziehung von Sitzen werden 50 bis 60.000 Gulden jährlich eingebüßt. Das Präliminare ist 1881 um 166.000 Gulden überschritten.

[2] Novitäten 1882—1888 (12. Oktober, Schluß des alten Hauses.)

1882. 25. Jänner: »Durchs Ohr«, Lustspiel in 3 Akten von Wilh. Jordan. — »Die Lerche«, Lustspiel in 1 Akt von Edm. Gondinet und Alb. Wolff, deutsch von Ed. Mautner. — 10. Februar: »Elektra«, Trauerspiel in 2 Akten von Sophokles, übersetzt von Ad. Wilbrandt. — Der Cyclop, Satyrspiel in 1 Akt von Euripides, übersetzt von Ad. Wilbrandt. — 27. Februar: »Zahlen beweisen«, Lustspiel in 1 Akt von Sigm. Schlesinger. »Mädchenrache« oder »Die Studenten von Salamanca«, Komödie in 2 Akten von Bauernfeld. — 24. März: »Unsere Frauen«, Lustspiel in 5 Akten von G. v. Moser und F. v. Schönthan. — 25. April: »Die Karolinger«, Trauerspiel in 4 Akten von E. v. Wildenbruch. — 30. Mai: »Der Richter von Zalamea«, Schauspiel in 3 Akten von Calderon, übersetzt von Ad. Wilbrandt. — 13. Juni: »Um ein Nichts«, Lustspiel in 3 Akten von O. Blumenthal und O. Girndt. — 26. September: »Die Zauberin am Stein«, Schauspiel in 4 Akten von F. Nissel. —

und an Einzelsprecher geschickt verteilt waren, wirkte in den lebhaft bewegten fünffüßigen Jamben und in einem Zuge mit wohldurchdachter Steigerung des Tempos gespielt, wie ein Stück unmittelbarster Gegenwart, wie — sagen wir es rund heraus — ein erhöhter, dichterisch gestalteter Sardou. Und fast hielten sich die Verdienste des Bearbeiters und des Darstellers der Titelrolle die Wage. Emerich Robert hatte mit dem Oedipus eine jener Gestalten geschaffen, wie sie in der Geschichte des Burgtheaters ewig denkwürdig bleiben. Der große Stil seiner Persönlichkeit, die Macht des kunstgemäßen Aufbaues der Rede fand hier die herrlichste Ergänzung in einem veredelten Realismus, wie ihn der Künstler sich bisher noch nicht errungen.[1] »Wien ist«, verkündet Speidel, »für die große Tragödie, vor der es sich früher mehr oder minder wehleidig zu verschließen pflegte, mündig geworden. Dann hat sie uns einen großen Künstler geschenkt, mit dem künftig als einer ersten Kraft des Burgtheaters zu rechnen sein wird«. Der zweite Teil »Oedipus auf Kolonos«, konnte schon durch seinen elegischen, dramatisch wenig bewegten Charakter nicht dieselbe unmittelbare Wirkung üben, wenn auch Robert wieder die

---

7. Oktober: »Ein Abenteuer des Dauphin«, Dramatisches Gedicht in 1 Akt von Wilhelmine Gräfin Wickenburg-Almasy. — »Tartuffe«, Schauspiel in 5 Akten von Molière, übersetzt von H. v. Löhner. — 3. November: »Sulamith«, Trauerspiel in 5 Akten von F. Keim.

1883. 2.—4. Jänner: »Faust«, von Goethe, in 3 Abenden, von Ad. Wilbrandt. — 27. Jänner: »Des Alkibiades Ausgang«, Tragikomödie in 3 Akten von Bauernfeld. — 12. Februar: »Schauspielerei«, Lustspiel in 4 Akten von H. Laube. — 23. Februar: »Assunta Leoni«, Schauspiel in 5 Akten von Ad. Wilbrandt. — 8. März: »Dame Kobold«, Lustspiel in 3 Akten von Calderon, bearbeitet von Ad. Wilbrandt. — 9. April: »Die Burgruine«, Lustspiel in 1 Akt von Caro. — »Der arme Hugo«, Lustspiel in 4 Akten von G. Friedrich. — 4. Mai: »Väter und Söhne«, Schauspiel in 5 Akten von E. v. Wildenbruch. — 29. Mai: »Der Nachbar«, Schauspiel in 4 Akten nach Cherbuliez von A. Wallis. — 26. Oktober: »Feodora«, Drama in 4 Akten von V. Sardou, übersetzt von Ed. Mautner. — 15. Dezember: »Der deutsche Michel«, Schauspiel in 4 Akten von L. Nötel.

1884. 8. Jänner: »Ein Fallissement«, Schauspiel in 4 Akten von B. Björnson. — 23. Jänner: »Johann Ohlerich«, Lustspiel in 1 Akt von Ad. Wilbrandt. »Meister Pathelin«, Altfranzösischer Schwank in 3 Akten, übersetzt von Albrecht Graf Wickenburg. — 16. April: »Der Leibarzt«, Lustspiel in 4 Akten von L. Günther. — 13. Mai: »Die Welt, in der man sich langweilt«, Lustspiel in 3 Akten von E. Pailleron. — 7. Juni (im Operntheater): »Das Märchen vom Untersberg«, Schauspiel in 5 Akten von Ad. Wilbrandt. — 20. Oktober: »Der Probepfeil«, Lustspiel in 4 Akten von O. Blumenthal. — 7. November: »Am Herzogshofe«, Trauerspiel in 2 Akten von C. Caro. — »Eine Partie Schach«, Schauspiel in 2 Akten von C. Schultes. — 28. November: »Natalie«, Schauspiel in 4 Akten von Iwan Turgenjew, übersetzt von E. Zabel. — 15. Dezember: »Harold«, Trauerspiel in 5 Akten von E. v. Wildenbruch.

1885. 17. Jänner: »Don Juans Ende«, Trauerspiel in 5 Akten von Paul Heyse. — 13. Februar: »Der Hexenmeister«, Lustspiel in 4 Akten von F. G. Triesch. — 6. März: »Frau Susanne«, Schauspiel in 5 Akten von Paul Lindau und H. Lubliner. — 27. März: »Schulröschen«, Lustspiel in 5 Akten von R. Gottschall. — 20. Mai: »Der Hüttenbesitzer«, Schauspiel in 5 Akten von G. Ohnet, übersetzt von Ed. Mautner. — 15. Juni (im Operntheater): »Der Verschwender«, Original-Zaubermärchen in 3 Akten von F. Raimund. — 25. September: »König Koloman«, Hist. Trauerspiel in 5 Akten von M. Jokai, bearbeitet von C. Größ. — 4. November: »Letzte Liebe«, Schauspiel in 5 Akten von L. Dóczi. — 5. Dezember: »Kriemhild«, Trauerspiel in 3 Akten von Ad. Wilbrandt.

1886. 20. Jänner: »Denise«, Schauspiel in 4 Akten von A. Dumas Sohn, übersetzt von Em. Buković. — 19. Februar: »Die Rose am Schlachtfeld«, Lustspiel in 1 Akt von S. Schlesinger. — »Glühlämpchen«, Lustspiel in 1 Akt von S. Schlesinger. — »Ein Gastspiel«, Lustspiel in 1 Akt von S. Schlesinger. — 20. März: »Ein Tropfen Gift«, Schauspiel in 4 Akten von O. Blumenthal. — 20. Mai: »Coriolanus«, Trauerspiel in 5 Akten von Shakespeare, bearbeitet von Ad. Wilbrandt. — 5. Oktober: »Maria und Magdalena«, Schauspiel in 5 Akten von P. Lindau. — 30. November: »Griechisches Feuer«, Lustspiel in 4 Akten von O. Justinus. — 29. Dezember: »König Oedipus«, Trauerspiel in 1 Akt von Sophokles, bearbeitet von Ad. Wilbrandt.

1887. 14. Jänner: »Das kritische Alter«, Schauspiel in 4 Akten von H. Wittmann und M. Löbl. — 25. Jänner: »Alte Mädchen«, Lustspiel in 1 Akt von Fr. Schütz. »Der zündende Funke«, Lustspiel in 1 Akt von Ed. Pailleron. — 4. Februar: »Der Arzt seiner Ehre«, Trauerspiel in 5 Akten von Calderon, bearbeitet von Ad. Wilbrandt. — 17. Februar: »Georgette«, Schauspiel in 4 Akten von V. Sardou, deutsch von H. v. Löhner. — 18. März: »Oedipus in Kolonos«, Trauerspiel in 2 Akten von Sophokles, übersetzt von Ad. Wilbrandt. — 27. April: »Die Nixe«, Lustspiel in 3 Akten von F. G. Triesch. — 18. Mai: »Der Revisor«, Komödie in 5 Akten von N. Gogol. — 2. Juni: »Haus Fourchambault«, Schauspiel in 5 Akten von E. Augier. — 21. September: »Goldfische«, Lustspiel in 4 Akten von F. Schönthan und G. Kadelburg. — 24. Oktober: »Gräfin Lambach«, Schauspiel in 4 Akten von H. Lubliner. — 6. November (im Operntheater): »Stahl und Stein«, Schauspiel in 4 Akten von L. Anzengruber. — 23. November: »Eine alltägliche Geschichte«, Schauspiel in 3 Akten aus dem Italienischen von G. Costetti, übersetzt von C. Garimberti und A. Sebéra. — »Unter vier Augen«, Lustspiel in 1 Akt von L. Fulda.

1888. 7. Jänner: »Galante Könige«, Ein Lustspielabend in 4 Abteilungen von E. Granichstädten. — 30. Jänner: »Galeotto«, Drama in 3 Akten und einem Vorspiel von Josè Echegaray, bearbeitet von P. Lindau. — 27. Februar: »Eine Lektion«, Lustspiel in 1 Akt nach dem Italienischen von G. Rovetta, deutsch von A. M. Zeltern. — »Eine Schachpartie«, Dramatisches Gedicht in 1 Akt von G. Giacosa. — 18. April: »Der selige Paul«, Lustspiel in 4 Akten von M. Klapp. — 11. Mai: »Abbé Constantin«, Schauspiel in 3 Akten von L. Halévy, H. Crémieux und P. Decourcelle.

[1] Speidel hatte der Vorstellung eine Notiz (Neue Freie Presse Nr. 8024) vorausgeschickt, in der es hieß: »Ein solches Kunstwerk ertragen und genießen zu können, zeigt von einer von Natur großen Empfindung oder von einer hohen ästhetischen Kultur. Diese beiden Elemente sind im Wiener Publikum reichlich vertreten.« Im Berichte (Nr. 8028) sagt er: »Man konnte an diesem Abend wohl sehen, welch tiefe Wurzeln Adolf Wilbrandt als Direktor des Burgtheaters in den Herzen der Wiener geschlagen.« Vgl. Wilbrandt, Erinnerungen, S. 43 ff.

verdienteste Anerkennung fand. Das ausgleichende Schlußglied der Kette, die »Antigone« in seinem Sinne zu schaffen, war dem Direktor nicht mehr beschieden.

Zu den neu gewonnenen Griechen traten die alten Stammgäste des Burgtheaters, die Spanier. Und auch hier war es Wilbrandt wieder vorbehalten, ein großes Werk und einen großen Tragiker zu entdecken in dem »Richter von Zalamea« und Bernhard Baumeister. In geschicktester szenischer Gestaltung, die namentlich den im Original sich zersplitternden Akt im Garten Pedro Crespos mit der Flucht des Mädchens und der Überwältigung des Vaters meisterhaft konzentrierte, in die dem deutschen Schauspieler geläufige Sprache des Blankverses umgesetzt, trat sowohl der erquickende Humor wie die entsetzliche Tragik des Werkes, wie sie prüde Milderung bisher völlig entstellt hatte, mit niederschmetternder Wucht vor die Zuschauer. Was Baumeisters Pedro Crespo bedeutet, hat Ludwig Speidel in einer eingehenden Charakteristik seiner Leistung, die ihresgleichen auf deutscher Bühne nicht wieder gefunden, dargelegt; neben ihm stand ebenbürtig Gabillons Don Lope, der ihm wie auf den Leib und die polternde Zunge geschrieben schien, rührte die Wessely mit weichen Tönen, während in den Nebenrollen Frau Mitterwurzer, Schöne, Thimig, Arnsburg Aufgaben fanden, die ihre Individualitäten zur vollsten Geltung brachten.[1]



Agathe Barsescou als Porzia.

Den ganzen tragischen Gehalt der weiblichen Hauptrolle schöpfte aber erst jene junge Künstlerin aus, mit der Wilbrandt ein echt theatralisches Va banque-Spiel aufführte, indem er sie, die sich noch nirgends erprobt und mit der deutschen Sprache sehr schwer zu kämpfen hatte, am 22. November 1883 als Hero vor das Publikum stellte. Sie hieß Agathe Barsescou. Das Wagestück gelang; sie und mit ihr der Direktor errangen einen beispiellosen Sieg. Das Publikum und die Kritik gaben sich dem sinnlichen Zauber des Wesens, der Kraft der Leidenschaft, dem Elementaren in ihrer Natur willig hin, und Ludwig Speidel verkündete sie geradezu als das »Glück des Burgtheaters«.[2] Der Triumph war zu groß, um sich nicht schnell abzuschwächen. Schon die »Deborah« offenbarte die Unvollkommenheiten der Sprachtechnik, und die höchst unglückliche Zuteilung der Rosaura in Calderons »Leben ein Traum«, eine Rolle, die, an sich wenig dankbar, vornehmlich Routine verlangt, schadete ihr beim Publikum. So bleibt auch ihre Julia Capulet nicht unbestritten; eine längere Krankheit entzieht sie

[1] Neue Freie Presse Nr. 6376, 6378, 6386, Abendpost Nr. 123. Förster schreibt am 9. September an seine Frau: »Die Vorstellung des interessanten, aber freilich etwas peinlichen Stückes war sorgfältig inszeniert. Es wurde im allgemeinen gut gespielt; was die Einzelleistungen anlangt, so war Baumeister über meiner Erwartung, Gabillon gut in der Anlage, etwas übertrieben in der Ausführung und unsicher, Robert nicht völlig genügend, obwohl immerhin interessant, die Wessely recht schwach. Sie hat offenbar im Reden Rückschritte gemacht. Ganz ausgezeichnet Schöne, sehr gut Thimig, Arnsburg ungenügend. Die Episode teilweise trefflich, das Ganze hatte entschieden künstlerischen Zug.« Wilbrandt a. a. O. S. 29. — Die Kosten der Ausstattung betrugen 291, die der Kostüme 400 Gulden. Der Dank der Intendanz sagt: »Es war einer der weihevollsten Abende des Burgtheaters, eine glänzende Waffentat eines Direktors, der in hingebendem und unentwegtem Streben, unbeirrt von beispiellosen Schwierigkeiten und bösen Zufällen aller Art, die namentlich in letzter Zeit sich gehäuft hatten, das edelste Ziel verfolgt und glücklich zum Siege führt.«

[2] Neue Freie Presse Nrn. 6912, 6919, 6927, Abendpost Nrn. 269, 275, 298, Wilbrandt, Erinnerungen, S. 46.

der Bühne, dadurch wird es ihr schwer, festen Fuß auf den heißen Brettern zu fassen, die Klagen über undeutliches Sprechen mehren sich, in das deutsche Gretchen lebt sie sich nicht hinein. Wie ihre ganze künstlerische Individualität an die junge Wolter erinnert, so wiederholt sich auch bei ihr das Fallenlassen einzelner Szenen, denn sie entbehrt der künstlerischen Disziplin in ihrem eigenen Geiste und der festen Dressur, welche bei der Wolter doch noch von der kurzen Zucht durch Laube herüberwirkte. Wilbrandt war auch als Lehrer der Schauspieler mehr Künstler als Pädagog.

»Leben ein Traum« erwies sich vornehmlich durch Robert als ein künstlerischer Gewinn für seltene Gelegenheiten. Den »Arzt seiner Ehre« zu retten, gelang 1887 ebensowenig als zu Schreyvogels Zeiten, wenn Wilbrandt auch durch den Selbstmord Gutierres eine tragische Lösung schuf, die aber seine Vorsicht bei Ermordung der Gattin fast überflüssig machte. Der Abend gehört nicht den Trägern der tragischen Handlung Barsescou und Krastel, sondern der komischen Episode Thimigs, welcher allein »zur deutschen Empfindung« sprach. Ebensowenig war auch die Zeit der Schubladentechnik des spanischen Lustspiels günstig, wie es die Neubearbeitung der »Dame Kobold« bewies, die durch den für das Intrigenstück zu schweren Quinar und eine trotz Meixner etwas schleppende Darstellung äußerst frostig berührte.



Georg Reimers.

Von Shakespeare erschien der lange verschwundene »Coriolan« 1886, der wieder Robert eine Rolle brachte, die seinem königlich stolzen Wesen auf das glänzendste entsprach und Lewinskys rednerische Kunst in der Erzählung des Menenius voll leuchten ließ, während die Volumnia der Wolter zeigte, wie wenig sie sich noch bereit fühlte, ins Reich der Mütter hinabzusteigen. Die Wiederaufnahme von »Viel Lärm um Nichts« (1885), eine Überarbeitung der alten Holteischen Fassung mit stärkerer Anlehnung an Shakespeare, erwies die alte Kraft der Komiker des Burgtheaters und ließ das Ehepaar Hartmann als Benedict und Beatrice eine ungeahnte Kunst humoristischer Dialektik entfalten. Das alte Frankreich entsendet nur eine von Löhner besorgte, sehr getadelte Übersetzung des »Tartuffe« (1882), die Frau Mitterwurzer als unübertreffliches Kammerkätzchen vorführte, während man bei Lewinskys Heuchler deutlich empfand, daß diese Rolle einen Zug von Sinnlichkeit fordere, der dem trefflichen Sprecher gänzlich gebrach, und das älteste aller Lustspiele, den »Meister Pathelin« (1884), der trotz Wickenburgs trefflicher Verdeutschung viel weniger wirkte, als man erwartet hatte. Vielleicht trug wirklich einen Teil der Schuld das im selben Jahre eingeführte »Premierenabonnement«, das die Novitäten viel mehr als bisher dem zahlungskräftigen, etwas prüden und absprecherischen Teile des Publikums auslieferte.

Die größte, bedeutsamste Eroberung macht Wilbrandt mit Goethes »Faust«, dessen beide Teile vom 4. bis 6. Jänner 1882 in Szene gingen. Es war ein Unternehmen, das sich an technischer Schwierigkeit und Mühe wohl den »Historien« an die Seite stellen durfte, sie aber an nationaler Bedeutung weit überragte. Der erste Teil erschien an zwei Abenden, deren erster mit der Hexenküche schloß. Weder die Einleitung durch die Zueignung, in einer starren Goethe-Maske von Hartmann gesprochen, noch das Vorspiel auf dem Theater erwiesen sich als ein theatralischer Gewinn, während die Szene im Himmel dem ganzen Werke erst seine wahre Bedeutung gab; die Abgrenzung mit Fausts Wieder-

geburt aber wog den kleinen Vorteil, die Gretchentragödie in voller Frische genießen zu können, nicht auf. Diese aber tat in dem vollen Zauber des entzückenden Interieurs aus der deutschen Stadt und dem deutschen Hause tiefste Wirkung, und brachte die unvergeßlichen Leistungen einer Wessely, dem harmonischesten Gretchen, das wir je besessen, eines Sonnenthal, dem besten Faust, den die deutsche Bühne hatte, und eines Lewinsky, dessen Mephisto an dialektischer Kunst nicht zu überbieten schien.

Waren hier kleine Änderungen, die mitunter auch kleine Irrtümer genannt werden dürfen, von nöten, so bedeutete der zweite Teil, den Wilbrandt, die dramatischen Partien des zweiten und vierten Aktes verkürzend, in seinen Hauptwirkungen des dritten und letzten Aktes mit allem Nachdruck herausgearbeitet hatte, eine völlige Neuschöpfung und zugleich eine der schwersten Belastungsproben, welchen das überangestrengte Personal und der allenthalben schier unüberwindliche Hindernisse entgegenstellende enge Bühnenraum unterzogen wurden. Aber welch unvergeßliche künstlerische Gaben wurden geboten: Sonnenthal wuchs mit der Sterbeszene, in der durch den wundersam unheimlichen Sang der Lemuren und die ganz einzigen Flüstertöne der Frau Gabillon als Sorge eine Stimmung ohne gleichen erzielt worden, zur höchsten erschütternden Größe, Lewinskys Mephisto, der im ersten Teil zwar nicht in der Ausführung, wohl aber in seiner ganzen Anlage auch eine entgegengesetzte Auffassung zuließ, war hier, namentlich als Phorkyas, der berufenste Vertreter Goetheschen Alterstils, der Helena-Akt wurde zu einem gewaltigen Drama an und für sich durch Charlotte Wolter und den poesieverklärten Euphorion der Hohenfels. Traum war wirklich zum herrlichsten Leben geworden. 88 Darsteller waren an den drei Abenden auf der Szene gestanden, oft gingen gerade von kleineren Rollen die tiefsten Wirkungen aus: der böse Geist in den Orgeltönen der Wolter, die lichtumflossene Erscheinung und der helle, freudige Ton der Hohenfels als Erzengel Michael, die beiden so verwandten und doch so verschiedenen Schülergestalten, wie sie Thimig, ein »wahrer junger deutscher Michel«, auseinander hielt, das herrliche Lied des Wächters, von Schöne vorgetragen, die kupplerische Marthe der Kratz, der gewaltige Erdgeist Gabillons .... Das sind nur einige der vielen Erinnerungen, die diese unvergeßlichen Feste, die sich bei regster Anteilnahme des Publikums noch 1883 achtmal wiederholten, bis dann wieder der erste Teil für einen Abend zusammengezogen wurde, hinterließen. Die Aufführbarkeit des zweiten Teils, die trotz vieler Versuche noch immer angezweifelt wurde, war entschieden. »Der zweite Teil« — sagt eine eingehende Charakteristik der Vorstellung — »hat sich die Bühne erobert wie vor einem halben Jahrhundert der erste.«[1]



Robert Hübner.

So siegt auch bei Wilbrandt die Vergangenheit über die Gegenwart. Scheinbar geht er mit solchen glücklichen Versuchen, die auch bei ihm den Mittelpunkt seiner direktorialen Wirksamkeit bilden, den Weg, den Dingelstedt vorangeschritten. Aber Ziel und Mittel sind wesentlich verschieden. Für Wilbrandt entscheidet, und darin mag man ihn viel eher an Schreyvogel reihen, das geistige, literarische Moment des Werkes, nicht die Gelegenheit, die es zur Ausstattung und szenischen Künstelei bietet; so wäre der »Faust« unter seinem Vorgänger jedenfalls stärker ins Opernhafte und Ballettmäßige geraten, ja, die anspruchsvoll gewordenen Wiener klagen bei mancher Reprise über die Dürftigkeit der Äußerlich-

[1] C. J. Schröer: Die Aufführung des ganzen »Faust« auf dem Wiener Hofburgtheater. Heilbronn 1885. — Vgl. auch die Buchausgabe der Wilbrandtschen Bearbeitung 1895 und Erinnerungen, S. 53 ff. Josef Bayer: Literarisches Skizzenbuch, S. 53 ff.

keiten; daß Anno 1885 Clavigos Bücherkasten Werke von Goethe, Viktor Hugo und Lamartine aufwies, wäre einige Jahre früher unmöglich gewesen. Ebensowenig hatte Wilbrandt Freude an den Massenszenen; ihm stand die Einzelleistung viel höher. So hat er auch eine ganze Reihe seiner Schauspieler künstlerisch entwickelt und ihnen große Aufgaben gestellt. Ihm dankt Baumeister seinen ganz einzigen »Erbförster«,[1] Sonnenthal den immer bedeutender sich entwickelnden »Wallenstein« (1884),[2] während Hartmann im Lustspiel sein würdiger Nachfolger wird, die Hohenfels wurde zu einer allerersten Kraft, um der Wolter willen kommt auch 1882 Nissels unbeachtetes altes Stück, die »Zauberin am Stein« auf das Burgtheater mit großem Erfolg, der dem armen Dichter wohl zu gönnen war, wenn ihn auch das durch und durch unwahre Produkt nicht verdiente.

Ein solcher Sieg war keinem der anderen Trauerspiele beschieden, die alle Kennzeichen des Epigonentums in Übertreibungen oder in Schwächlichkeiten in sich tragen. Ihre Zahl ist eine spärliche und der Erfolg durchgehends nicht nachhaltig. Keims »Sulamith«, die aus dem Stadttheater durch Laubes energische Befürwortung übernommen worden war, griff ebensowenig durch, wie Heyses geklügeltes Drama »Don Juans Ende«[3]; die eigene »Kriemhild« auf einer Bühne vorzuführen, welche Hebbels Trilogie, die kurz vorher erneut worden, auf dem Repertoire hatte, war weder klug noch billig. Auch Ernst v. Wildenbruch wurde weder mit den »Karolingern«[4] noch mit »Väter und Söhne«,



Karl von Bukovic.

deren »vorlauter preußischer Patriotismus« sehr erkältend wirkte, noch mit »Harold«, trotz der lärmenden Premierenerfolge in Wien heimisch; das letztere Werk verschaffte wenigstens einem jungen Talente, Robert Hübner, die erste Gelegenheit, bedeutsam hervorzutreten, wie auch die »Kriemhild« die Aufmerksamkeit auf einen jugendlichen Helden, Georg Reimers, gelenkt, welche sich bei der Reprise des »Gracchus«, der 1886, in der weiblichen Hauptrolle, der Mutter, durch Frau Gabillon ungünstig besetzt, in Szene ging, vor seinem Publius zu vollster Anerkennung steigerte.

Für das Schau- und Lustspiel hat Wilbrandt, schon bei der Unergiebigkeit ernster Novitäten, auf das emsigste gesorgt. Zunächst durch Engagement von Darstellern; hatte ein Kritiker kurz nach Wilbrandts Antritte ausgerufen: »Im Burgtheater haben wir weibliche Jugend ohne Talent und weibliches Talent ohne Jugend«, so erschienen jetzt eine Reihe begabter junger Mädchen als Gäste, von denen eine der eigenartigsten Individualitäten Paula Conrad, die im März 1882 mit Erfolg auftrat, sich dem Berliner Hoftheater nicht abspenstig machen ließ, während Teresina Geßner 1885 und Bertha Hausner 1886 nicht genug Beifall ernteten, um sie festzuhalten. Aber aus dem Stadttheater zieht eine Schauspielerin voll ursprünglicher Drollerie und wienerischer Grazie, Katharina Schratt ins Burgtheater, ihr folgen ihre Kollegen, der behäbig komische Bukovic und der auf der Seilerstätte außer-

---

[1] Vgl. die Charakteristik Tyrolts, a. a. O., S. 201 f.

[2] Vgl. Eisenberg, a. a. O., S. 254 ff.

[3] Vgl. die freundliche Äußerung in Billroths Briefen, S. 328. Wilbrandt bezeichnet in seinem Antrag die Aufführung als »einen nach meiner Meinung unerläßlichen Versuch, einen lange vernachlässigten hervorragenden Dichter wieder dem Repertoire zu nähern«.

[4] Speidel sagt (Neue Freie Presse, Nr. 6344): »Sehr wohlwollende Kritiker haben den Verfasser einen neuen Shakespeare genannt. Es mag sein, ein neuer, der aber im Herzen einen Mosenthal sitzen hat.«

ordentlich beliebte Tyrolt, der noch weniger als sein plötzlich dahingeschiedener einstiger Kamerad Reusche sich auf dem neuen Boden, auf den er, nach Laubes Worten, »viel zu früh« versetzt wurde, einwurzelt, trotz seiner eigenen Bemühungen und dem guten Willen der Direktion: für ihn nahm man »Herrn Poiriers Schwiegersohn«, aus Laubes Vergröberung »Birnbaum und Sohn« durch Betty Paoli dem französischen Originale wieder angenähert, auf und versuchte Raimunds »Verschwender«, zuerst1885 im Operntheater, burgfähig zu machen, ein unberechtigtes Experiment, das leider bis auf den heutigen Tag noch manche wenig geglückte Nachfolger gefunden.[1] Als Tyrolt, verbittert und des Kampfes mit allzu mächtigen Faktoren müde, kurz nach Eröffnung des neuen Hauses ausschied, hatte das Burgtheater scheinbar wenig verloren, aber das neue Deutsche Volkstheater eine Kraft ersten Ranges gewonnen.[2]

Wo Frau Hartmann wie Frau Gabillon nunmehr mit Zögern den Fuß in das nicht gelobte Land der älteren Damenrollen setzten und Fräulein Heese schon 1882 das Burgtheater verließ, wurden Naive und jugendliche Salondamen auf das eifrigste gesucht. Fand man in Fräulein Hell, Fräulein Dumont, Fräulein Albrecht und anderen mehr oder weniger angenehme Nützlichkeiten, so erscheinen fast zur gleichen Zeit von Hamburg aus zwei reizende junge Mädchen, die sich das Publikum 1887 im Nu eroberten: die mehr der schärferen Art der Gabillon zuneigende Babette Reinhold und die poetische durch warmen, kindlichen Ton bestechende Magarete Formes. So war das berühmte Lustspielensemble wieder vollständig hergestellt. Das Verhältnis zum französischen Theater hatte sich durch Wilbrandt vollständig geändert. Paris wurde nicht nur die Fundgrube für einige der erfolgreichsten Novitäten, auch aus dem Fundus des Stadttheaters, das im Mai 1884 eine Beute der Flammen geworden, holte sich das Burgtheater einige Werke, die sein natürliches Eigentum gewesen wären: Paillerons »Die Welt, in der man sich langweilt« (1884) und »Der zündende Funke« (1887), deren Aufführung Sensation machte, im ersteren Stück durch die glänzende Gesamtvorstellung, im letzteren durch die feine humoristische Durchführung der drei Rollen durch die Hohenfels und das Ehepaar Hartmann. Anders verhält es sich mit dem »Haus Fourchambault« (1887), das Laube Dingelstedt durch telegraphische Annahme abgejagt hatte, und das jetzt kein stärkeres Interesse mehr erregte. Der Art der Franzosen nähert sich auch Björnsons »Fallissement«, das 1884 ebenfalls nur einen Achtungserfolg erzielte. Wenn aber Uhl bei dieser Gelegenheit schreibt, »die guten Stücke im Burgtheater sind nicht neu und die neuen sind nicht gut«, so unterschätzt er die ganze Reihe französischer Stücke, die in diesen Jahren gewonnen wurden. Es ward freilich eine viel schärfere Nahrung als die unter Laube übliche Hausmannskost dem Publikum geboten. Satire und Tendenz, geistreiche Frivolität und versteckter Cynismus finden von feinster Technik der Form getragen unbeanstandet den Weg ins Burgtheater, wo sie in treuen Über-



Katharina Schratt.

[1] Was Speidel (Neue Freie Presse Nr. 7600) bei dieser Gelegenheit schrieb, gilt auch für andere volkstümliche Wiener Stücke: »Die letzte Vorstadtbühne Wiens meistert das Burgtheater, weil sie, sei es auch in derber Weise, den Stil besitzt, den die Darstellung eines Raimundischen Stückes verlangt. Raimunds Zukunft blüht nicht in der inneren Stadt.«

[2] Vgl. die Darstellung Tyrolts, a. a. O., S. 191 ff.

setzungen, zumeist von Ed. Mautner, und in einem sich der französischen Art immer mehr nähernden Geiste wiedergegeben werden. Publikum und Kritik begrüßen diese Renaissance mit Jubel. »Als ob das Burgtheater nicht mit Freuden zugriffe, wenn ihm ein vollgültiges deutsches Dichtertalent in den Weg käme«, erwidert Speidel auf die Angriffe reichsdeutscher Presse und rechtfertigt die Direktion auch wegen der im vorhinein gezahlten Prämie für Becques »Raben«, die in Paris Fiasko gemacht — »ein französisches Fiasko nimmt es immer noch mit einem deutschen Furore auf« — und meint: »Ein Treffer wiegt reichlich eine vergeblich gezahlte Prämie auf.« Auch Sardous »Theodora« wurde »der unerläßlichen dekorativen Ausstattung wegen für das neue Haus« — in Wahrheit für immer — zurückgelegt. Dafür hielten aber andere modernste Pariser Sensationen ihren unbehinderten Einzug; in der »Feodora« (1883) zeigte die Wolter die künstlerischen Fortschritte, die sie seit ihren Anfängen, wo man sie auf das französische Effektstück beschränken wollte, gemacht und brachte in Verein mit Sonnenthal, Robert und Frau Gabillon das raffinierte Stück zu einem, am ersten Abend nicht entschiedenen, aber dann rasch ansteigenden Erfolge; Sardous »Georgette« (1887) wurde durch ihre Kunst, die hier in den Leidenschaften einer älteren Frau den ihr so schwierigen Übergang zu den Mütterrollen fand, in ihrem bedenklichen Stoff burgtheaterfähig, neben ihr schuf Josefine Wessely, die schon das Plaidoyer für das gefallene Mädchen, Dumas' »Denise« (1886), glänzend unterstützt durch Frau Gabillon, zum Sieg geführt, in der Paula eine ihrer rührendsten Gestalten, die durch ein unbekanntes Etwas eine ungeahnte seelische Durchbildung gewonnen; bald sollte sich der Schleier lüften, und der Tod zeigte sein grauses Antlitz. Nach längerem Leiden starb die Künstlerin am 12. August 1887; das Burgtheater begrub mit ihr einen reichen Besitz und reiche Hoffnungen: was wäre diese innerlich so schwer ringende Natur für die Probleme der Ibsenschen Dramen geworden!

Über alle diese Werke, die, obwohl in Einzelheiten von der Zensur nicht verschont, doch anregende und prickelnde Fragen unmittelbarster Gegenwart zur Diskussion stellten, siegte das Ewig Bretterne in Gestalt des »Hüttenbesitzer« (1885). Ihm ist im wesentlichen das Publikum noch so treu wie vor zwanzig Jahren, und es genügt nicht, der trefflichen Darstellung durch Sonnenthal und Schratt allein das Verdienst der Erhaltung zuzuschreiben. Es ist das Birch-Pfeiffersche Element, die internationale Freude an leichter Rührung, die schlagende Kraft der einfach faßlichen Situationen, aus der sich die unfehlbare Wirkung auf das deutsche Publikum erklärt.

Großen Erfolg heimste das in französischer Schule geschaffene Drama Turgenjews »Natalie« (1884) ein, in dem wieder die Wolter im Mittelpunkt stand, während ein anderer russischer Dichter Gogol mit seinem »Revisor« (1887) geringem Verständnis bei dem spezifisch nationalen Charakter seines Werkes begegnete. Auch das ältere französische Repertoire wurde wieder aufgefrischt: »Vater und Sohn« (1882) und die »Alten Junggesellen« (1886) gaben Sonnenthal Gelegenheit, das Gebiet des Lustspielvaters einzunehmen, während Hartmann sich in Wahrheit als sein künstlerischer Sohn legitimierte; auch Scribe lebte mit dem »Glas Wasser« und der »Königin von Navarra« wieder auf, der »Pelikan« wurde zu einer Glanzleistung Meixners, der Individualität Bukovic' wurde durch den »Vater der Debutantin« Rechnung getragen.

Das deutsche Schau- und Lustspiel bot recht geringe Ausbeute. Es ist staunenswert, daß dem alten Bauernfeld, dessen »Bürgerlich und Romantisch« noch öfter wiederkehrt, Werke wie »Des Alkibiades Ausgang« (1883) und »Mädchenrache« (1882) in glatter metrischer Form und wieder sichtlich für die Künstler des Burgtheaters berechnet, gelingen — der Strom der Erfindung, der bei ihm sich nie reich ergoß, ist dem Gesetz der Natur gehorchend zu nahe am Versiegen, um den Durst der Zuschauer zu stillen. Der spanischen Schule, in die »Mädchenrache« gegangen, ist auch Doczis »Letzte Liebe« entsprungen (1885), aber die Zeit war solch künstlichen Blumen zu wenig geneigt, um sie selbst in so vortrefflicher Herstellung für Natur zu nehmen. Dem Geist und der Dialogkunst der modernen Franzosen strebt Paul Lindau in verschiedenen Schauspielen nach, ihre





KATHARINA SCHRATT

Probleme sucht Wittmann-Löbls »Kritisches Alter« (1887). Der alten deutschen Tradition bleiben Stücke wie die Blumenthals, Trieschs, Schönthans und Schlesingers treu, Schauspielerinnen wie Frau Schratt, Fräulein Hohenfels, deren ganze künstlerische Bedeutung erst Wilbrandt erschlossen hat, Frau Hartmann, die in Justinus' »Griechischem Feuer« eine herrliche Perspektive für ihr Alter eröffnete, die allzu rasch zu nichte geworden, Herr Hartmann, Thimig, der in der »Nixe« eine herzerquickende Gestalt schuf, so daß er an diesem Abend nach Speidels Wort »nicht etwa aus seinem Rahmen heraus, sondern erst in denselben hineinsprang«, brachten die Mehrzahl dieser Stücke zu dauerndem Erfolg. Ist es auch zumeist nicht mehr als die unentbehrliche Theaterware, die hier geboten wird, so läßt sich doch nicht verkennen, daß auch sie literarischere Form, namentlich im Dialog, angenommen hat, als unter Dingelstedt üblich war.

Erwähnt muß noch eine Novität werden, um ihres Autors Willen, dessen Pseudonymität freilich nicht anders wirkte als der berühmte Vogel Strauß mit seinem Kopf im Sande. Daß »Schauspielerei« (1883) von Heinrich Laube sei, war schon vor der ersten Aufführung ruchbar geworden, doch dem schwachen Versuche eines Thesenstückes, das mit seiner Behauptung, auch eine Theaterdame könne sich ein reines Herz bewahren, nur offene Türen einrannte, verschaffte bloß der Name des Autors einen Premierenerfolg, den er selbst mit einem lakonischen »Abgeblitzt« quittierte. War es aber Pflicht, auch dieses Werk des ehemaligen Direktors der Bühne zuzuführen, so ist kaum ein Ausdruck stark genug, um die Entrüstung zu kennzeichnen, welche ganz Wien erfaßte und der Josef Weilen am offenen Grabe, in welches man den am 12. August 1884 dahingeschiedenen Laube bettete, Worte lieh, wenn er von »ganz anderen Berufenen« sprach, die an dieser Stelle von der Bedeutung des Dahingeschiedenen für das Burgtheater Zeugnis abzulegen hätten. Die Ferien sind eine ganz ungenügende Entschuldigung für die Abwesenheit der Direktion und sämtlicher ersten Mitglieder.[1] Was einst an der Bahre Schreyvogels geschehen war, hatte sich hier verstärkt und verletzender wiederholt. Daß man im September zu seinem Geburtstage die »Karlsschüler« in auserlesener Besetzung brachte, war eine schwächliche Genugtuung. Auch jener Vorwurf, den man gegen den einstigen Leiter des Burgtheaters so oft erhoben, kehrte bei Wilbrandt wieder. Er sah seinen Namen gern auf dem Zettel, auf dem er zum Beispiel 1882/83 unter 284 Vorstellungen 80mal erschien. Den vielen Bearbeitungen reihten sich begünstigte Reprisen seiner älteren Werke an, 1883 erschien ein neues Schauspiel »Assunta Leoni«, das nur durch seine Lustspielepisoden und die Leistungen der Wolter, Sonnenthals und Baumeisters sich einige Zeit halten ließ, während die Vorführung des »Märchens vom Untersberg« (1884 im Operntheater) einen bedauerlichen Mangel an Selbstkritik verriet. Die Gefahr, die in der Theaterführung für seine Produktionskraft lag, mag Wilbrandt wohl zuerst mit dem Gedanken vertraut gemacht haben, der Bühne wieder den Rücken zu kehren, die ihm viele Freude, aber auch manches Leid gebracht hatte.



Dr. Rudolf Tyrolt.

»Eher ein feinfühliger Dramaturg als ein vorzüglicher Regisseur«, sagt Tyrolt von Wilbrandt mit scharfer, richtiger Unterscheidung. Daß er Geschmack in der Auswahl von Stücken besaß, daß er Vergangenes und Vergessenes zu neuem Leben zu erwecken verstand, das hatte er bewiesen; ebenso,

[1] Vgl. Bettelheim-Gabillon S. 215.

daß er es sich angelegen sein ließ, einzelne Schauspieler zu entwickeln. Aber schon für das künstlerische Gesamtbild, für das Ensemble hat er nicht das richtige Auge, und die zur scharfen Pointierung herausfordernde, französierende Richtung förderte ein Verschleppen des Tempos, ein Überakzentuieren und Pausieren, wie es in diesen Anfängen noch wenig auffallend war, sich aber unter der zweifelhaften Gunst des neuen Hauses rasch steigerte. Namentlich aber fand sein vornehmes, sinniges Wesen nicht immer die rechte Haltung sowohl den unausweichlichen Quisquilien des Theatergetriebes noch den Schauspielern gegenüber, die nicht nur einen Geist, sondern gelegentlich auch eine Faust fühlen müssen.

»Landgraf, werde hart!« wurde ihm vom Anbeginn seiner Regierung ab in allen Tonarten zugerufen.

Schon in der Würdigung seines ersten Direktionsjahres mahnt ihn Speidel (Neue Freie Presse Nr. 6407), indem er in ihm die richtige Verschmelzung des literarischen Menschen und Bühnenmannes feiert, den Regenten zu zeigen und namentlich jugendlichen Talenten den Weg zu bahnen, und er findet öfter Gelegenheit, diese Aufforderung zu wiederholen. Diese Kraft zeigt Wilbrandt nur in seltenen Fällen, wie bei der Barsescou, während er im Fall Tyrolt starken Mächten innerhalb und außerhalb des Theaters weicht, und der »Prozeß der Verjüngung«, der bei einem Theater sich unablässig vollziehen soll, gerät oft ins Stocken. Auch als Adolf Sonnenthal 1884 nach dem Hinscheiden Laroches, dem wenige Monate später seine treue Altersgenossin auf der Szene, die Haizinger, auch im Tode folgte, zum Oberregisseur vorrückte, fand er an ihm einen würdigen Genossen in allen artistischen Fragen; eine wirkliche Autorität zu entfalten, lag weder in der Stellung noch in den kollegialen Verhältnissen dieses opferwilligen Künstlers. Ein Wechsel in der Oberleitung, wo von 1884 ab Graf Crenneville als Oberstkämmerer erscheint und 1885 nach dem Tode Hofmanns Freiherr von Bezecny als Generalintendant eintritt, ändert nichts an seinen direktorialen Befugnissen, macht ihm aber dadurch, daß der letztgenannte Finanzmann angesichts des immer höher ansteigenden Defizits auf möglichste Sparsamkeit dringt, manche Schwierigkeit. Ein Urlaub, den er im Februar 1886 antritt, mitten in der Saison, gerade, wo durch die lange Krankheit Hartmanns und Baumeisters die doppelte Anspannung aller Kräfte nötig wäre, wird trotz aller Dementis, wie sie auch Wilbrandt selbst in Briefen gibt, als Vorspiel eines Rücktrittes aufgefaßt. Eine Wirksamkeit über fünf bis sechs Jahre hinaus hatte er schon bei seinem Engagement nicht in Aussicht genommen. Noch hofft Speidel, daß er bleibt: »Einmal, weil kein Besserer vorhanden ist, und dann seiner literarischen Bedeutung und seines über jeden Verdacht erhabenen Charakters wegen.«



Babette Reinhold.

Diese Aussicht scheint sich zu erfüllen, da Wilbrandt mit April 1886 wieder in seine Stellung zurückkehrt und rüstig weiterschafft. Doch ein Jahr später am selben Tage (16. Mai), an dem die Wolter ihr Jubiläum als »Sappho« unter beispiellosen Ovationen feiert, kommt die Nachricht, daß er seine Demission gegeben, mit Ende des Monats erfolgt die kaiserliche Genehmigung, am 23. Juni nimmt er, mit eben so würdigen Worten, wie er angetreten, schriftlich Abschied von seinen Schauspielern:

»Wenn ich diese vier Jahre hindurch mit dem standhaften Eigensinne, mit dem man einem immer sichtbaren Ideal folgt, das Theater auf meine Weise zu leiten suchte, mit milder Hand, zweckbewußter Nachsicht, Anrufung des Ehrgefühles, Förderung des Korpsgeistes, Anfeuerung der künstlerischen Begeisterung, Vermehrung des gemeinsamen geistigen Besitzes, so stärkt mich in der Wehmut des Abschieds die Gewißheit, daß mein Versuch, einen so vielköpfigen und leichterregten Organismus durch so ideale Zügel zu lenken, nicht mißlungen ist. Was ich dem Burgtheater nutzen konnte, ist wenig; aber ganz umsonst bin ich doch nicht unter Ihnen gewesen.«

Die Geschichte des Burgtheaters kann diese bescheiden-männlichen Worte nur unterschreiben und Adolf Wilbrandt einen wohlverdienten Ehrenplatz einräumen. Ein Stück Dichter muß in jedem Theaterdirektor stecken; ist aber das poetische Moment in ihm zu stark, so gerät er in Konflikte mit gegebenen Faktoren. Daß Wilbrandt sie, ohne von seinem Standpunkt zu weichen, durchgefochten und endlich wie ein besiegter Sieger das Schlachtfeld verlassen, ist ein glänzendes Zeugnis für seine Begabung wie für seinen Charakter.[1]

Jetzt, wo die Eröffnung des neuen Hauses in Sehweite gerückt war, mußte ein Direktionswechsel von den schlimmsten Folgen sein. Vergebens bemühte man sich, den oft schon genannten August Förster, auf den wieder in Wilbrandts letzter Zeit als den befähigtesten Mann, neben ihm eine Art Stellvertreterrolle einzunehmen, hingewiesen worden, von seiner Sozietärstellung am Deutschen Theater in Berlin freizumachen. Nachdem auch Ludwig Speidel den Antrag, seine kritische Stellung mit der des Direktors zu vertauschen, zurückgewiesen,[2] entschloß man sich zu einem Provisorium, das sichtlich von der Erwartung, es werde doch endlich Förster gelingen, von Berlin loszukommen, diktiert war. Mit 27. Juni 1887 wurde Adolf von Sonnenthal zum provisorischen Direktor ernannt. Ohne seine schauspielerische Wirksamkeit einzuschränken, übernahm er die ganzen Agenden; erst mit Ende Oktober wurde ihm der dringend notwendige Beistand eines artistischen Sekretärs in Alfred Freiherrn von Berger, der 1873 mit einem kleinen Trauerspiele »Oenone« starke Beachtung gefunden, bewilligt.



Margarethe Formes.

Eine Direktion, die nicht bloß der Form, sondern ihrem innersten Wesen nach nicht auf längere Dauer berechnet ist, ein der Zerstörung geweihtes Haus — erlauben solche Verhältnisse die Entfaltung großer künstlerischer Tätigkeit oder gar einschneidende Reformen? Die Erhaltung des schon Bestehenden, die Fixierung eines möglichst glücklichen Modus, über den toten Punkt hinwegzukommen, kann die einzige Aufgabe einer derartigen Leitung sein. Und diesen Forderungen ist Sonnenthal mit seiner unermüdlichen Arbeitskraft und Pflichttreue völlig gerecht geworden. Während der eifrig gesuchte Ersatz für die Wessely noch lange auf sich warten läßt, erscheint in Karl Wagner, dem Sohn des unvergessenen Josef Wagner, ein vielversprechender jugendlich-tragischer Liebhaber (September-November 1887). Unter den Novitäten, die durchwegs dem leichteren Genre angehören, treten zwei wieder aus französischem Geist empfangene Dramen: die »Alltägliche Geschichte« eines Italieners Costetti und der »Galeotto« des Spaniers Echegaray (von Lindau stark modifiziert), die beide Sonnen-

[1] Speidel sagt in seinem Rückblick (Neue Freie Presse Nr. 8202): »Wilbrandt kann vom Hofburgtheater mit der Genugtuung scheiden, daß alle besseren Elemente dieses Hauses ihm herzlich ergeben sind, daß sie ihn halten möchten, daß sie das Ehrende fühlen, das in seiner Methode lag, und daß er seinem Nachfolger einen wohldisziplinierten, zugleich aber höher gestimmten Körper hinterläßt. Dem Burgtheater steht es nicht übel an, von Zeit zu Zeit nach sogenannten Berufsdirektoren, die auf dem Schlachtfeld leben und sterben, auch einen Mann zu haben, der von rein geistigen und humanen Interessen ausgeht, seine Kräfte liebevoll hingibt und dann, wieder ausscheidend, doch eine gewisse geistige Spur, eine nicht unedle Nachwirkung zurückläßt.« — Vgl. S. Schlesinger: »Station Burgtheater! Die Direktionsepisode Wilbrandts« in Deutsche Rundschau, Bd. 52, S. 407 ff.

[2] Vgl. seinen Brief vom 20 Mai 1887, Neue Freie Presse Nr. 8164.

thal zwei neue Glanzrollen boten und zugleich die Barsescou, Schratt, Robert und namentlich Devrient in das beste Licht stellten, hervor, während der original-französische »Abbé Constantin«, der durch die Verweigerung der Titelrolle den unmittelbaren Anlaß zum Ausscheiden Tyrolts gab, einem artig maskierten Gähnen begegnete. Lustig plätscherten die »Goldfische«, mit einer artigen Kleinigkeit »Unter vier Augen« führte sich Ludwig Fulda im Burgtheater hübsch ein. Über den Ernst des modernen Italien, wie er in Giacosas »Schachpartie« herrscht, die von Reimers und der Formes zu einem Erfolge gespielt wurde, siegte die unverwüstliche Drastik des alten »Diener zweier Herren«, wo Thimig mit seiner Fülle von Laune geradezu zum Neuschöpfer der Stegreifkomödie wurde. Von schwereren Werken fand »Kabale und Liebe« mit Sonnenthals nicht einwandfreier, doch mit erstaunlicher Überwindung der natürlichen Schwierigkeiten geschaffenen Leistung des alten Miller, »Der Fechter von Ravenna«, der wieder Frau Wolter auf der Höhe ihrer tragischen Kraft zeigte,[1] und Robert als Caligula seine Kunst des Charakterisierens offenbaren ließ, und »König und Bauer« für Thimig und Baumeister Wiederaufnahme.



Josef Freiherr von Bezecny.

Nach den Ferien 1888 war an keine neuen Versuche mehr zu denken, alle Bemühungen konzentrierten sich auf die Vorbereitungen für die Eröffnung des neuen Hauses, die endlich nach mannigfachen Verschiebungen für den Oktober festgesetzt war. Noch sollte das Burgtheater eines seiner Wahrzeichen verlieren: mit Karl Meixner schied am 6. September eine der charakteristischesten Figuren aus dem Leben. Nach längeren Beratungen war für den letzten Abend Goethes »Iphigenie« gewählt worden. Es war, als sollte sich in Charlotte Wolter der Entwicklungsgang der letzten Jahrzehnte, die Eroberung des klassischen Dramas, versinnlichen.

Vor einer fiebernden, weihegestimmten Menge, die in ihren Galeriebesuchern seit den frühen Morgenstunden die geschlossenen Tore des Theaters umlagert hatte, hob sich der Vorhang zur letzten Vorstellung. Wer sie nicht miterlebt, kann den Eindruck jenes Abends, an dem man jedes Wort, jede Silbe in sich einschlürfte, als ob man sie nie wieder genießen könne, nicht nachfühlen. Und alles überstrahlte Frau Wolters »Iphigenie«, ein Kunstgebilde, das aus den Erregungen dieser Stunden in einer Reinheit und Vollendung hervorging, die sie nicht vorher und nicht nachher erreichen konnte. Als der Anruf an die »Goldene Sonne« jubelnd, wie aus Himmelshöhen niederklang, ging ein Schlag durch die zu hellen Tränen erschütterte Versammlung. Mit erstickter Stimme hatte sie den letzten Gruß an Thoas »Leb wohl und gib ein holdes Wort des Abschieds mir zurück« gestammelt; mit denselben Worten begann der Epilog Bergers, den Sonnenthal, umgeben von der gesamten Künstlerschar, nur mit Mühe

---

[1] Speidels Feuilleton (Neue Freie Presse Nr. 8454) bringt wertvolle Mitteilungen über die Vorgeschichte der ersten Aufführung. Er vergleicht die Rettich mit der Wolter: »Frau Rettich war die Bildung, der Verstand, die Sitte, Frau Wolter ist der starke Instinkt, das Temperament, die Leidenschaft, Frau Rettich hat die Thusnelda gesprochen, Frau Wolter spielt sie.«

der gepreßten Kehle entrang. »Wie von der Jugend, wie vom Vaterhaus« trennten sich Schauspieler und Zuschauer, ganz eines Gefühls; die Hoffnung, »Im neuen Haus das alte Burgtheater« wiederzufinden, konnte über den tiefen Schmerz dieser Stunde nicht hinweghelfen. Langsam senkte sich der Vorhang zum letzten Male. Noch blieben auf der Bühne die Künstler zu einer stillen Feier zusammen, noch einmal grüßte Sonnenthal »das Rütli unserer Kunst«, die Gläser, aus denen man dem lieben Heim den Abschiedstrunk dargebracht, zerschellten auf den Brettern, stumm, wie heimatlos, verließen die Getreuen das Haus, das sie nicht wieder betreten sollten. Das alte Burgtheater war gewesen.

* * *

»Im neuen Haus das alte Burgtheater!« Derselbe Ton sehnsüchtiger Hoffnung klingt durch den von Josef Weilen, dem »Meister des Festspiels«, wie ihn Speidel nannte, verfaßten Prolog, mit dem am 14. Oktober der Prachtbau auf dem Franzensring eröffnet wurde. Da geleiten Thalia und Melpomene den Geist des alten Hauses mit verheißenden Versprechungen in sein neues Heim, dessen Stufen er mit zögerndem Fuße erklimmt. Aber er findet sie wieder, alle die Seinen, ihr Anblick löst die bange Furcht, die ihn beschlichen, mit dem im Saale widerhallenden Dank für den kaiserlichen Schöpfer des Riesenwerkes verbindet sich ihm die frohe Zuversicht, auch hier aufgenommen zu werden als des »Hauses alter Geist im Haus, dem neuen. Es fand ein neues Heim der alte Geist, und unverändert wird er sich bewähren.«



Alfred Freiherr von Berger.

War eine solche Zukunft, aufgebaut auf eine vernichtete Vergangenheit, überhaupt denkbar? Läßt sich eine Tradition von Jahrhunderten in neue Räume transportieren wie ein Dekorationsstück, oder ist sie an den Ort, dem sie entsprungen, gebunden? Stellen wir uns nicht diesen Geist des alten Hauses wie einen jener den Menschen wohlgesinnter Märchenkobolde vor, die hilfreich tätig in ihren altgewohnten Mauern, klagend und seufzend die neugeschaffenen Hallen durchirren, um dann verzweifelt für immer von der Erde zu verschwinden?

Wie wenig frohe Erwartungen man gerade im Kreise der berufensten Beurteiler hegte, das lehren nicht nur mündliche und schriftliche Äußerungen der sich entwurzelt fühlenden schauspielerischen Hauptvertreter des Burgtheaters; auch vor der Eröffnung des Hauses wurden schon trübe prophezeiende Stimmen in der obersten Leitung laut.

Schon 1887 weist Bezecny darauf hin, wie mit dem neuen Hause ein ungünstiger Umschwung der finanziellen Verhältnisse eintreten müsse, die Ausgaben selbst steigern sich mindestens auf das Vierfache, die Einnahmen können nicht Schritt halten, selbst bei einer unbedingt nötigen Erhöhung der Eintrittspreise, die das Burgtheater noch mehr als bisher zur »Domäne der privilegierten Klassen« machen wird. »Immer werden es nur Leute besuchen können, welche in der Lage sind, ihre Unterhaltung oder Bildung teuer zu erkaufen, immer werden gewisse Kategorien von Stücken von dem vornehmen Burgtheater ausgeschlossen bleiben und immer werden so und so viele gewissermaßen als Reserve dienende Schauspielkräfte nicht genügend beschäftigt werden können.« So beantragt er, unterstützt durch Wilbrandt und Hartmann, die Errichtung eines dritten »volkstümlichen« Hoftheaters.

Beleuchten diese Äußerungen die finanziellen Gefahren, so kennzeichnet ein Exposé Baron Bergers die künstlerischen Kalamitäten. So viel Zeit auch die Ausführung des Baues in Anspruch genommen,

der Umzug selbst ist überhastet, ohne die notwendige Vorbereitung vollzogen worden. Auf diese Weise blieb der ganze große Vorrat älterer Stücke für immer liegen, das neue Burgtheater beginnt ohne ein Repertoire. Diese Versäumnisse lassen sich nie wieder gut machen.

Und nachdem der erste, kurze Festestaumel verrauscht war, begann auch die Presse nachdrücklich auf die unglückliche Lage hinzuweisen, in die die alte Kunst des Burgtheaters durch den Neubau geraten war. Daß der Führer fehlt, ist ein schwerwiegender Faktor in diesem kritischen Augenblick. »Was das Burgtheater besitzt,« sagt Speidel, »wissen wir; was es noch bringen wird, wer könnte es erraten. Der Augenblick ist ernst und mahnend. Man erwartet, daß jedermann seine Schuldigkeit tue.« Mit dem »falschen Schritt«, dem unvermittelten Umzug, muß gerechnet werden, aber nicht so leicht befreundet sich der treue Eckehart des Burgtheaters mit dem neuen Hause selbst, ein Vierteljahr nach seiner Eröffnung erscheint sein von historischer Bedeutung erfüllter Artikel, »Eine Krisis des Burgtheaters« überschrieben.


Karl Wagner.

»Wer sich nicht absichtlich gegen die Wirklichkeit der Dinge verschließt,« heißt es hier, »wird zugeben müssen, daß wir durch das neue Burgtheater nur wenig gewonnen und unendlich viel verloren haben. Die unglaubliche Tatsache, die man betonen muß, liegt darin, daß ein paar hundert Schritte vom alten Burgtheater ein neues Gebäude aufgeführt wurde, welches auf Geist und Tradition des berühmten Bühneninstituts nicht die geringste Rücksicht nahm. Es wurde ein großer Bühnenraum und ein weiter und hoher Zuschauerraum hergestellt, die beide nicht für einander taugen. Feines Sprechen, sonst der Vorzug des Burgtheaters, ist unmöglich geworden, weil zu viel Lungenkraft in Anspruch genommen wird, um die Rede verständlich zu machen. Wo das Wort, dieses Kleinod des Burgtheaters, sich nicht mehr verständlich machen kann, ist das Burgtheater zu Ende. Will man das Burgtheater, diese unvergleichliche Zierde Wiens, noch retten, so ergreife man die energischesten Maßregeln: entweder man baue ein einfaches, neues Haus, das ja billig herzustellen wäre, oder man baue den eigentlichen Theaterraum des neuen Hauses so gründlich um, daß kein Stein auf dem andern bleibt. Wir müssen uns rüsten, wenn nicht das neue Haus der elegante Sarg des Burgtheaters sein soll«.

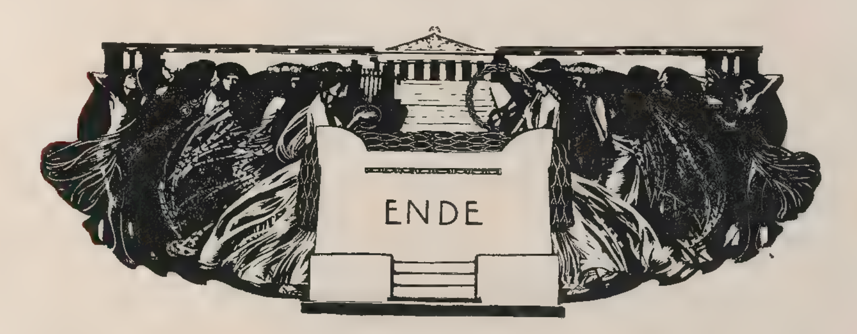
Längst verhallt ist die energievolle Mahnung, das neue Burgtheater arbeitet mit Aufbietung seiner besten Kräfte wacker fort, an das Haus hat man sich, wie an alles Unvermeidliche gewöhnt — Gewohnheit ist ja, zumal in Wien, die Mutter der Zufriedenheit. Sind aber dadurch auch die Mißstände beseitigt worden, ist die alte Ordnung wiedergekehrt?

Diese Fragen wird einmal der Geschichtsschreiber des neuen Burgtheaters zu beantworten haben. Er wird nicht nur die Schicksale eines neuen Hauses, sondern den Entwicklungsgang einer neuen Kunst, die durch dieses Haus bedingt worden, zu erzählen haben. Ob sie eine größere oder geringere als die alte geworden, das läßt schon die verhältnismäßig kurze Epoche ihrer Entwicklung heute nicht beurteilen. Daß sie aber eine andere ist, das fühlt jeder, der den Zusammenhang zwischen Einst und Jetzt noch nicht verloren hat.

* * *

Fast anderthalb Jahrhunderte hat das Haus am Michaelerplatz durchgemacht, wie durch ein Wunder hat der winkelige Bau die statistische Berechnung, daß jedes Theater innerhalb 25 Jahren niederbrenne, Lügen gestraft. Ebenso wie äußerlich hat es auch innerlich Zeiten und Menschen Widerstand geleistet. Als josefinisches Hoftheater ist es begründet worden: ein Hoftheater blieb es, stets gefördert durch die Huld des Kaisers, die Gunst und Liebe der vornehmen Kreise; daß auch die Einengungen, welche eine derartige Stellung naturgemäß zur Folge hat, es nicht in seinem Kern berühren konnten, lag in dem treuen Festhalten an dem josefinischen Geist, der ihm Freiheit des Wortes, über die Stürme des Tages hinüber, gewährleistete. Das Burgtheater war das Bildungszentrum des alten Österreich, seine Bühne schlug in diesen harten Zeiten die Brücke zum deutschen Reich, zur Literatur der Welt. Als Schauspieltheater ist es begründet worden, Generationen von Schauspielern haben es weiter geführt. So hat es selbst in den kurzen Epochen, die wie Rückgang aussehen, die Eigenart seiner Kunst in seinen Künstlern treu bewahrt, seine Leiter sind nur dann, wenn sie im innigsten Kontakt mit ihrem Personal arbeiteten, groß geworden; dasselbe möchte man von den wenigen Dichtern, die es als spezifisches Eigentum in Anspruch nahmen, sagen. Es hat auch das nie genug zu preisende Glück gehabt, zur rechten Zeit die rechten Männer als Führer zu gewinnen. Den bürgerlichen Grundton, der ihm stets eigen blieb, hat ihm Schröder gegeben, als sich verworrene schauspielerische Strömungen breitzumachen drohten. Wie es in Gefahr geriet, sich von der Literatur allzu weit zu entfernen, trat Schreyvogel ein. Die Verwirrung, welche die staatlichen Krisen hervorriefen, hat Laube gelöst und dem Schauspieler seinen bedrohten Platz erobert. Und nun wirkt eine Trias: Laube, wie Speidel sagt, auf das Ohr, Dingelstedt auf das Auge, Wilbrandt auf den inneren Sinn.

Ganz von seinen Schauspielern geschaffen, ist das Burgtheater immer ein Schauspielertheater geblieben. Hamburg, Mannheim und Weimar haben der Literatur stärkere Impulse gegeben als Wien: hier war das Wie der Darstellung immer wichtiger als das Was. Und diese schauspielerische Kunst hat nie prononzierte Richtungen, sei es im Pathos, sei es in der Natürlichkeit einseitig zur Durchbildung geraten lassen. Welcher Schule der junge Künstler immer angehörte, er fand auf dieser Bühne einen Grundton, mit dem er sich in Einklang bringen mußte, wollte er nicht als Fremdkörper wieder ausgestoßen werden. Und das Eigenartige dieser Schauspielkunst lag eben darin, daß sie keine scharfe Eigenart besaß, daß sie die verschiedensten Stile nicht treu wiedergab, sondern sich ihnen anpaßte auf der Grundlage ihres natürlichen Charakters, der eines guten wienerischen Einschlags nie entbehrte. Dadurch ist das Burgtheater nicht nur zu einer Bühne geworden, auf der man gut spielt, sondern auf der man alles gut spielt, wenn es auch in seinen lokalen Bedingungen lag, daß dem bürgerlichen und heiteren Genre ein fruchtbringenderer Boden bereitet war, als der hohen Tragödie. Eine Wiener Weltbühne: das war mit einem Worte das Burgtheater.



NACHWORT.

Als nach dem plötzlichen Hintritte Oskar Teubers, dessen unermüdliche Arbeitskraft und reiche Theaterkenntnis sich auch bei dieser Aufgabe auf das glänzendste bewährt hatten, die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst die ehrenvolle Aufforderung an mich richtete, die Geschichte des Burgtheaters fortzuführen, entschloß ich mich nur mit großem Zagen, dem Rufe Folge zu leisten. Bei dem ersten Bande, der Vorgeschichte der Hofbühnen, standen mir Materialien, die ich durch ein Dezennium gesammelt, zur Verfügung, ich vermochte den ganzen Stoff mit Sicherheit zu gliedern, ihn in allen seinen Einzelheiten zu übersehen. Hier aber galt es, von Heft zu Heft vorschreitend, auch die Studien Schritt für Schritt abzuschließen und zu verwerten, ohne Rücksicht auf spätere, noch unbekannte Erkenntnisse, die manche der gewonnenen Resultate auch gänzlich umstoßen konnten. Ich würde heute, wo ich den Stoff in seinem vollen Umfange überschaue, manches Detail zurücktreten lassen, manches andere stärker betonen — ich darf aber mit Genugtuung sagen, daß ich im wesentlichen nichts hinzuzusetzen oder wegzunehmen habe.

Nur bis zum Jahre 1790 hatte Teuber seine Darstellung geführt, sein Nachlaß enthielt keinerlei Aufzeichnung über die folgenden Abschnitte, ich weiß auch nicht, welchen Umfang er für die Fortsetzung ins Auge gefaßt. Auch für ihn hätte sich eine energische Konzentration notwendig erwiesen, sollte das Werk nicht unabsehbare Dimensionen annehmen. So mußte denn eine zusammenfassende Art der Behandlung von vornherein Platz greifen.

Ich habe mich bemüht, das Werk, ebenso wie den ersten Band, in jenem wissenschaftlichen Geiste, nach dem unsere Theatergeschichtschreibung zu ringen beginnt, auszugestalten, Literaturgeschichte und Geschichte als Hilfswissenschaften nutzend. Daß ich mein Ziel, das für die Theatergeschichte einer einzelnen deutschen Bühne eigentlich eine Neuheit bedeutet, nicht nach meinen Wünschen erreicht habe, liegt nicht nur an meinem eigenen Gebrechen, sondern auch an den literarischen Voraussetzungen; ich will hier das Klagelied über Mangel an Quellen nicht wieder anstimmen, sondern nur betonen, daß auch die notwendigsten Vorarbeiten, wie historische Darstellungen der neueren Geschichte Österreichs, eine umfassende Geschichte Wiens, biographische und literarische Charakteristiken unserer Dramatiker und so weiter noch Aufgaben sind, die ihrer Lösung harren. Erst auf solchen Grundlagen kann sich eine Theatergeschichte als Kulturbild erheben. Ebensowenig kann von einem maßgebenden Vorläufer in der Darstellung der Burgtheatergeschichte selbst die Rede sein. So dankenswertes Material Wlassacks »Chronik« auch liefert, sie kann und will nicht mehr geben, als ihr Name besagt, Laubes schriftstellerische und dramaturgische Meisterleistung, das »Burgtheater« habe ich in meinen Ausführungen in ihren Schwächen als Quellenwerk, selbst für die eigene Direktionsperiode, kurz charakterisiert, Lothars Illustrationswerk wendet sich an das größere Publikum und beschäftigt sich vorwiegend mit den neuesten Ereignissen.

Je näher die Darstellung der Gegenwart rückt, desto größer werden die Schwierigkeiten: scheinbar strömen ja in den Zeitungen die Quellen überreich, die völlig auszuschöpfen ein Ding der Unmöglichkeit ist: aber ebenso unmöglich ist es — und darin liegt einer der größten Übelstände einer wissenschaftlichen Theatergeschichte — der Kritik kritisch gegenüberzustehen, den Wert und die Veran-

lassung der einzelnen Äußerung, die Vertrauenswürdigkeit der schreibenden Persönlichkeit richtig zu würdigen. Nicht nur die Rücksicht auf den Umfang hat es notwendig gemacht, die neuere Geschichte des Burgtheaters von Halm ab als Skizze zu behandeln: wir prüfen diese Zeit noch nicht mit historischem Blicke, eine Reihe von Dokumenten und Mitteilungen, die sich hier geben ließen, wären Indiskretionen, über lebende Persönlichkeiten habe ich mich, soweit nur irgend möglich, eines Urteiles enthalten, das auf keinen Fall ein abschließendes gewesen wäre.

Handschriftliche und archivalische Quellen sind in möglichst weitem Umfange herangezogen worden. Das Archiv der Generalintendanz, die Bibliothek des Burgtheaters, die nunmehr in ihrem älteren Bestande der k. k. Hofbibliothek einverleibt worden, lieferten eine reiche Ausbeute. Neben dem bekannten Tagebuche Rosenbaums für die ältere Zeit, haben ungedruckte Briefe wertvolle Beiträge in charakteristischen Äußerungen gegeben: sie stammen aus der Autographensammlung der Hofbibliothek, die in jüngster Zeit durch den Nachlaß Julie Rettichs, Friedrich Halms und August Försters eine namhafte Bereicherung erfahren. In der Intendanz liegt ein großer Teil der Direktionskorrespondenz Heinrich Laubes, während aus der Zeit Dingelstedts und Wilbrandts sich nur ganz vereinzelte Schriftstücke erhalten haben.

Für den Bilderschmuck lieferte die große Porträtsammlung der Hoftheater, eine überaus verdienstvolle durch Wlassack geschaffene Sammlung, die nunmehr ebenfalls an die Hofbibliothek übergegangen, eine reiche Fundgrube; gerade hier begegnen ungeahnte Schwierigkeiten: ist in älterer Zeit die Auswahl eine geringe, so sind die künstlerischen Erzeugnisse, wie sie in den Blättern Kriehubers und anderer vorliegen, neuerdings ganz durch die Photographie verdrängt worden, die für die Reproduktion keineswegs günstige Bedingungen bietet.

Daß ich diese Sammlungen im vollsten Umfange ausnützen durfte, danke ich der Liebenswürdigkeit Seiner Exzellenz des Generalintendanten Freiherrn von Plappart, des Direktors des Burgtheaters Dr. Paul Schlenther, des artistischen Sekretärs Dr. Richard Rosenbaum und des Direktors der Hofbibliothek, Hofrat Ritter von Karabaček. Durch die Unterstützung bei der Auswahl des Bildermaterials sowie durch Mitlesen der Korrekturen hat mich der Sekretär der Gesellschaft, Dr. Arpad Weixlgärtner, auf das tiefste verpflichtet. Mit freundlichen Ratschlägen und Beiträgen sind mir gelegentlich Regierungsrat Dr. Karl Glossy und Regisseur Hugo Thimig zur Seite gestanden.

Dem Kuratorium der Bauernfeld-Stiftung, Seiner Exzellenz Wilhelm Ritter von Hartel, Dr. Alfred Freiherrn von Berger, Hofrat Professor Dr. Jakob Minor, Regisseur Josef Lewinsky und Dr. Edmund Weissel darf ich wohl auch an dieser Stelle meinen innigsten Dank für die mich so außerordentlich ehrende Verleihung des Bauernfeld-Preises zum Ausdruck bringen.

Der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, die unter der Leitung Seiner Exzellenz Freiherrn von Wieser dieses große Werk, zu dem, wie hier ausdrücklich festgestellt werden soll, Hugo Thimig die erste Anregung gegeben, unternahm und auch nach seinem Hintritte mit größtem Eifer fortführte, gebührt nicht nur der Dank des Verfassers, sie hat sich selbst durch die typographische Ausführung ein Denkmal gesetzt, das sowohl ihr wie der Buchdruckerkunst Österreichs zu großer Ehre gereicht. Ich kann nur wünschen, daß auch der Inhalt der äußeren Form entsprechen möge.

Was mir bei meiner langen und mühevollen Arbeit immer neuen Mut gegeben, das war der Gedanke, daß meine schwachen Kräfte sich der Geschichte jenes Instituts weihen durften, in dessen Bewunderung ich groß geworden, dem ich mich von Kindheit auf verbunden fühle. Unter dem Zeichen des Burgtheaters habe ich begonnen, unter dem Zeichen des Burgtheaters darf ich schließen!

Wien, im Mai 1906.

Alexander von Weilen.

I. PERSONENREGISTER

ZU BAND I UND II DER »THEATER WIENS«.

(Die 3 Teile des II. Bandes sind bezeichnet: A = Teil 1; B = Teil 2; C = Teil 3.)

B.

C.

D.

G

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

T.

U.

V.

W.

Y.

Z.

II. TITEL- UND SACHREGISTER

ZU BAND I UND II DER „THEATER WIENS".

(Die 3 Teile des II. Bandes sind bezeichnet: A = Teil 1; B = Teil 2; C = Teil 3.)

A.

B.

C.

D.

E.

G.

H.

I.

J.

M.

N.

Q.

R.

S.

T.

U.



